This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

UC-NRLF
B 3 828 892
ML
410
W19
N6
MUSI

GOTTFRIED NIEMANN

RICHARD WAGNER
UND
ARNOLD BÖCKLIN

ODER

ÜBER DAS WESEN VON LANDSCHAFT
UND MUSIK

JULIUS ZEITLER VERLAG · LEIPZIG · 1904

· FROM · THE · LIBRARY · OF ·
· KONRAD · BURDACH ·

WAGNER UND BÖCKLIN

GOTTFRIED NIEMANN

RICHARD WAGNER
UND
ARNOLD BÖCKLIN

ODER

ÜBER DAS WESEN VON LANDSCHAFT
UND MUSIK

JULIUS ZEITLER VERLAG · LEIPZIG · 1904

MUSIC LIBRARY
UNIVERSITY
OF CALIFORNIA
BERKELEY

BURDACH

DRUCK VON E. HABERLAND IN LEIPZIG.

ML 410
W19 N6
MUSI

DEM ANDENKEN

GIOVANNI SEGANTINIS

GEWIDMET

Der Verfasser der vorliegenden Arbeit, deren Abfassung um einige Jahre vor ihrer Drucklegung zurückliegt, kann sich im gegenwärtigen Zeitpunkte nur noch als deren Herausgeber fühlen, da er nicht mehr in jeder Hinsicht mit den dort ausgesprochenen Ansichten oder richtiger mit der Schärfe und Entschiedenheit, in der diese Ansichten vorgebracht werden, sich zu identifizieren vermag. Er hat gleichwohl von einer durchgreifenden Umgestaltung des Textes in der Überzeugung abgesehen, daß einerseits jene Arbeit ihm damals, als er sie schrieb, so sehr aus einem Gusse und sozusagen mit innerer Notwendigkeit aus der Feder geflossen, daß eine nachträgliche Änderung im einzelnen möglicherweise den Bau des Ganzen gefährden würde, und daß andererseits viele der darin ausgesprochenen Überzeugungen vielleicht gerade in jener rücksichtslosen Formulierung eindringlicher zu wirken imstande seien, als wenn man ihnen durch Umschreibungen und Einschränkungen aller Art das Mark aus den Knochen gesogen hätte. Dem Verfasser, der sich überdies weder auf dem Gebiete der Musik, noch auf dem der bildenden Kunst als Sachverständigen zu betrachten weiß, bleibt daher nichts anderes übrig, als sich der weitgehendsten Nachsicht des Lesers in jeder Beziehung zu empfehlen.

ERSTER TEIL

Wenn es für den Verfasser eines Buches im allgemeinen unvorteilhaft erscheinen muß, die Lektüre einer fremden Arbeit für das Verständnis seiner eigenen vorauszusetzen, indem er sich hiermit auf einen außerhalb seines eigenen Kreises gelegenen Faktor stützt und von bequemen Leuten um der aufzuwendenden Mühe halber als unbequem, von oberflächlichen als unselbständig bezeichnet werden mag, kann der Notwendigkeit eines solchen Hinweises für den vorliegenden Zusammenhang dennoch in keiner Weise entraten werden, da der hier vorzutragende Gedankenkomplex seine genügende Klarheit und deutliche Formulierung erst an der leitenden Hand eines fremden Werkes erhalten hat, welches als eine der tiefsten Offenbarungen kunstphilosophischer Art den dauerndsten Wert für die Zukunft beanspruchen wird.

Dieses Buch, dessen Lektüre der Verfasser zum Verständnis seiner eigenen Gedanken schon aus dem einen Grunde als notwendig voraussetzen muß, weil die Terminologie für den Haupt-Gegensatz, welcher in der Kunst im folgenden allenthalben konstatiert werden soll, aus diesem Werke entlehnt, und es nach der Ansicht desselben für die Zukunft sich als schlechterdings unmöglich erweisen wird, von den dort aufgestellten Begriffen der apollinischen und dionysischen Kunst bei analysierender Betrachtung abzusehen, ist Nietzsches Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.

* * *

Wir haben hiermit schon jenen entscheidenden Gegensatz genannt, von dem unsere Betrachtung im folgenden ein für allemal auszugehen hat, und, ohne das, was dem näher Interessierten aus Nietzsches genanntem Werke sich von selbst ergibt, an dieser Stelle wiederholen zu wollen, wollen wir trotzdem auch demjenigen, der ohne die Kenntnis jener Arbeit an die Lektüre der vorliegenden herangeht, Genüge zu leisten suchen, indem wir in möglichster Kürze eine Definition und nähere Bestimmung jener beiden Begriffe, wie sie sich in unserm besonderen Sinne und für

ML410
W19N6

unseren besonderen Zweck darstellt, im folgenden zu geben unternehmen.

Was heißt es, wenn wir mit Nietzsche und vielleicht über ihn hinaus eine grundlegende Zweiteilung der gesamten ästhetischen Wirklichkeit in zwei gegensätzliche Elemente annehmen, von denen wir das eine als das Apollinische, das andere als das Dionysische bezeichnen, oder mit anderen Worten, wenn wir einen durchgreifenden Unterschied zwischen apollinischer und dionysischer Kunst zu konstatieren unternehmen?

Eine nähere Definition dieser beiden Begriffe und ihres Gegensatzes ist auf mannigfache Weise möglich, wobei sich jedoch niemals eine völlig exakte und reine Auseinanderlegung in dem Sinne logischer Formeln ergeben wird, sondern wo vielmehr der nachfühlenden Kraft des Lesers manches überlassen bleibt, welchen Umstand wir auf die besondere Art dieser beiden Begriffe und ihr eigentümliches, keinem einfachen Gegensatz entsprechendes Verhältnis mit Recht zurückzuführen glauben, wofür mannigfache Erklärung und Bestätigung erst aus allem folgenden sich ergeben kann.

Dagegen scheint immerhin die leichtere, einfachere und darum klarere Definition ganz entschieden sich auf den ersten der beiden Begriffe, den Begriff des Apollinischen zuzuneigen, wogegen wir dann für das Dionysische mehr aus dem bewußten Gegensatz zu jenem, als aus der klaren begrifflichen Erfassung seiner selbst mannigfache Aufklärung werden erhoffen dürfen.

Es ergibt sich nämlich für das Apollinische im allgemeinen die Bezeichnung als das „Element der Form" als zum äußeren Verständnis ohne zu große Einbuße anwendbar. Wenn wir nun unter diesem Begriff des Elementes der Form all das begreifen, was in der Kunst wie in der Natur sich als klare, durch den Verstand geführte oder durch ihn apperzipierbare Linie, all das, was in deutlichen Umrissen und als nach bestimmten Gesetzen geordnet und geleitet sich uns darstellt, so bleibt dem Dionysischen im bewußten Gegensatz hierzu zunächst einmal das Reich des Dunkeln, Unentwirrbaren, geheimnisvoll Webenden, kurz alles dessen vorbehalten, was wir nicht mit raisonnierendem Verstande aufzurichten oder zu entwirren, sondern nur mit dem tiefsten Fühlen unserer Seele als ein unstät Wirkendes und Webendes, als ein Meer, in dem wir uns mitten inne

M343098

befinden, apperzipieren können, während wir dort das Apollinische als ein klar außer uns Hingestelltes begreifen: welche Begriffe denn im folgenden noch ihre mannigfache Bestimmung und Modifikation zu finden haben. Wir können auch, wenn wir dem „Element der Form" um des klaren Gegensatzes willen ein anderes gegenüberstellen wollen, das Dionysische mit Voraufnahme eines später erst tiefer zu entwickelnden Begriffs als das „Element der Stimmung" bezeichnen, indem wir zugleich um eines Anhaltspunktes willen die Musik als die für dieses zweite Element am meisten charakteristische Kunst etwa der Plastik als der Vertreterin des ersteren in einer freilich keineswegs durchgängigen Parallele gegenüberstellen.

Wir glauben einen weit fruchtbareren Boden zu gewinnen, wenn wir zur Erläuterung jenes Gegensatzes des Apollinischen und Dionysischen uns im folgenden nach den mannigfachen und wie immer gestalteten Äußerungen dieser Zweiteilung in dem gesamten Gebiet der Wirklichkeit umsehen, in Natur und Kunst und wo immer sie uns begegnen mögen.

Wenn wir zuvor Plastik und Musik als typische Vertreter der beiden Elemente auf dem Gebiete der Kunst nach den rohesten Grundlinien gegenüberstellten, so können wir nunmehr auch innerhalb gewisser Kunstzweige selbst wieder dieselbe tiefgehende Zweiteilung konstatieren.

In der Malerei werden die beiden Elemente des Apollinischen und Dionysischen durch Form und Farbe vertreten, welche man näher als Linie und Farbenharmonie bezeichnen mag; in der Musik könnte man Melodieführung (als Form, musikalische Linie) in gleicher Weise all demjenigen gegenüberstellen, was wir gemeinhin unter dem Begriff der Harmonie zusammenzufassen pflegen, wobei denn freilich außer der eigentlichen Harmonielehre vor allem das wichtige Element der Klangfarbe (musikalische Farbe) eine maßgebende Rolle spielt.

Wenn sich so auf dem Gebiete der Malerei Form und Farbe, auf dem Gebiete der Musik Melodie und Akkord als klare Gegensätze gegenüberstehen, so vermögen wir die Zweiteilung in dionysisch und apollinisch auf denselben Gebieten auch noch in anderer Weise durchzuführen.

Im gesamten Gebiete der Malerei ließe sich nach diesem Gesichtspunkt z. B. in bezug auf die Stoffgebiete eine solche Zweiteilung vornehmen, daß der apollinischen Kunst im

großen und ganzen das Gebiet der Historien-, der dionysischen Kunst das der Landschaftsmalerei zuzuweisen wäre, während man in historischer Betrachtung als Vertreter der einen und anderen, der apollinischen und dionysischen Gattung etwa einerseits Michelangelo, Raffael, Genelli, andrerseits Rembrandt, Schwindt, Böcklin, zu einem guten Teil vielleicht auch Dürer namhaft machen könnte, bei welchem letzteren freilich das dionysische Element vornehmlich in seinem dunkeln Ringen aus seiner Zeit heraus zu suchen wäre. Rembrandt als dem dionysischen Maler ließe sich aufs wirksamste Rubens als der große apollinische Künstler entgegensetzen. Ja, noch weiter, innerhalb des speziellen Gebietes der Landschaftsmalerei findet der Gegensatz zwischen Form und Farbe wirksame Verkörperung in Künstlern wie Joseph Anton Koch auf der einen, Rottmann auf der anderen Seite, welche beiden den Gegensatz von Apollinisch und Dionysisch innerhalb ein und desselben Gebiets nahezu in einer und derselben Epoche zu vertreten geeignet sind.

Um ein weiteres Beispiel anzuführen, kommt der gleiche Gegensatz auch zum Ausdruck in der Kunst eines Canova und Thorwaldsen gegenüber den romantischen und nazarenischen Malern der gleichen und der folgenden Epoche; auch das Überwiegen der Plastik in jener klassizistischen, der Malerei in jener romantischen Kunst mag als charakteristisch hervorgehoben werden. Auch Winckelmann und Wackenroder-Tieck als die theoretischen Vertreter dieser beiden disparaten Richtungen wären als typische Gegensätze apollinischer und dionysischer Sinnesart in Vergleich zu bringen.

In der Musik würden sodann als Vertreter der beiden Ideen, des Apollinischen und des Dionysischen, etwa Bach, Mozart und zu einem großen Teil auch Beethoven für das erstere zu nennen sein, welch letzterer jedoch mit seiner andern Hälfte bereits in die dionysische Kunst gehört und in der geschichtlichen Entwickelung etwa die Mitte zwischen beiden Gebieten zu bezeichnen scheint; als Hauptvertreter des Dionysischen dann vielmehr Weber, Mendelssohn, Marschner, Wagner und viele unter den Künstlern der neuesten Zeit.

In der Architektur macht sich ein ähnlicher Gegensatz zwischen Apollinisch und Dionysisch in demjenigen geltend, was wir griechisch und gotisch zu nennen pflegen,

wie wir denn überhaupt angedeutet haben möchten, daß dem Griechentum im allgemeinen die apollinische Sinnesweise entspricht, während wir in der geistigen Sphäre des Mittelalters durchaus Gefühl und Gemüt als die dionysische Seite der menschlichen Psyche betont sehen.

Das Suchen nach Beispielen hat uns von unserm Gedankengang bereits allzuweit entfernt.

Wir haben jedoch weiter zu betonen, daß im Gegensatz zu Malerei und Musik, welche aus beiden Elementen zusammengesetzt erscheinen, einige Künste von dem Kreis des Dionysischen schlechterdings ausgeschlossen und lediglich im Apollinischen das Feld ihrer Wirksamkeit zu finden scheinen. So vor allem die Bildhauerei, als deren Wesen die Form schlechthin bezeichnet werden kann und der wir geneigt sind, die Möglichkeit jeder dionysischen Wirkung abzusprechen, während von den graphischen Künsten trotz ihres scheinbar rein formalen Wesens ein gleiches offenbar nicht gesagt werden darf.

Gegensätze von Apollinisch und Dionysisch ließen sich endlich auch noch auf anderen Gebieten als denen der Kunst in Parallele bringen. So stellen im Gebiet des Seelenlebens Gedanke und Gefühl (Gemüt) einen ähnlichen Gegensatz dar, und wir werden auch annehmen können, daß die apollinische Kunst im ganzen auf den ersteren, den intellektuellen Teil der menschlichen Psyche, die dionysische dagegen auf das letztere, ihre emotionelle Seite, wirkt. — Auch möchten wir fast versucht sein, Gesichts- und Gehörssinn in eine solche Parallele zu bringen, indem der erstere als der apollinische, der letztere als der dionysische Sinn anzusprechen wäre.

Auch in der Philosophie sind diese Beziehungen immer wieder in einem Gegensatz von Mystik (Neu-Platonismus, Tauler, Jak. Böhme) zu platonisch-apollinischer Spekulation zutage getreten, so wie wir uns auch nicht scheuen, den Widerstreit der Welt- und Lebensanschauung eines Voltaire und Rousseau hierher zu rechnen.

* * *

Nachdem wir versucht haben, in mannigfachen, wirr durcheinander geworfenen Beispielen eine Anschauung von dem zu geben, was wir uns unter dem Gegensatz von Apollinisch und Dionysisch vorzustellen haben, folgt nun-

mehr die Bestimmung des Verhältnisses dieser beiden Elemente der Kunst untereinander.

Wir stellen hier folgenden, für alles weitere maßgebenden Satz an die Spitze:

„Die beiden verschiedenen Elemente oder Betätigungsformen der Kunst, die wir als das Apollinische und das Dionysische bezeichnen, laufen nicht parallel, sondern stehen im Verhältnis der Abhängigkeit voneinander. Und zwar:

Das Dionysische ist das Primäre.

Alles Apollinische ist erst aus Dionysischem entsprossen und ohne dieses undenkbar."

Dies zu bekräftigen, erbringen wir an dieser Stelle nur einen Beweis, welcher durch die neuesten Resultate literarhistorischer Forschung geleistet wird.

Nach diesen stellen sich die Uranfänge der Dichtung bei allen Völkern nicht, wie man früher meinte, im Epos (vgl. Homer) oder in erzählender, beschreibender Dichtung überhaupt, sondern in einer Art von religiöser Chorlyrik dar, die wir als das Produkt augenblicklicher dithyrambischer Gottesbegeisterung, also als das Erzeugnis eines echt dionysischen Elementes anzusehen haben.

* * *

Den Spuren Nietzsches folgend gehen wir nunmehr auf die griechische Tragödie über, deren Entstehung als vorbildlich für die prinzipielle Entstehung von Kunst überhaupt betrachtet werden kann.

Setzen wir in der griechischen Tragödie den Dialog als das apollinische Element der Chorlyrik als dem Dionysischen gegenüber, so ergibt sich aus dem vorangegangenen für sie der folgende Satz:

„An der griechischen Tragödie ist nicht der Dialog, sondern die Chorlyrik das Primäre.

Die griechische Tragödie ist, wie wir mit Nietzsche annehmen, aus der griechischen Chorlyrik des ausgehenden 6. Jahrhunderts geboren, die, zwar schon kunstvolleren Charakters, im wesentlichen doch die Grundmerkmale jener uranfänglichen, absolut dionysischen Dichtung nicht verleugnet.

Die apollinischen Gestalten der griechischen Tragödie sind erst später aus dem dionysischen Grunde dieser Chorlyrik heraus geboren."

Hiernach ergibt sich die Stellung des Chors in der griechischen Tragödie ideell als unbedingtes Hauptelement und, wie schon vorausnehmend gesagt werden kann, als von etwa derselben Bedeutung, wie die Musik in der Kunst Richard Wagners. Mit dem Zurücktreten und allmählichen völligen Bedeutungs-Verlust des Chors, durch Sophokles angebahnt, bei Euripides fast vollendet, hat die griechische Tragödie ideell schon ihren Untergang erreicht; sie widerspricht ihrem eigentlichen Wesen.

Wir können über die Bedeutung des Chors in der griechischen Tragödie uns keine endgültige Vorstellung mehr machen, da uns der eigentliche Grundcharakter der zugrunde liegenden Chorlyrik infolge des Wegfalls zweier wichtigster Elemente: des musikalischen und des orchestischen, verschlossen bleiben muß. Ihr Charakter ist jedenfalls ein ganz anderer gewesen, als er uns aus dem einzigen Überrest, dem Wort, mit Zuhilfenahme des metrischen Elements heutzutage erscheint. Neben dem musikalischen muß eben auch jenes so bedeutsame orchestische Element durchaus als ein dionysisches betrachtet werden. Es sei nur an die geistig berauschende Wirkung erinnert, die der Tanz noch heute, namentlich auf niederer Kulturstufe, ausübt; ferner ist auf seine stetige Verknüpftheit mit dem Taumel des Bacchuskults zu verweisen, wofür uns die gewaltigen Bewegungsmotive in Rubensschen Bacchanalien die beste sinnliche Anschauung zu geben vermögen.

Da uns nun Umfang und Charakter dieses dionysischen Mutterelements der griechischen Tragödie im Grunde verborgen bleibt, kann jener durch Nietzsche proklamierten Auffassung in diesem Falle nur der Wert einer mehr oder minder richtigen Konstruktion beigelegt werden. Es muß erlaubt bleiben, an dieser Entstehungsauffassung zu zweifeln; mit völliger Sicherheit können wir auf diesem Felde nichts mehr beweisen.

Immerhin ist uns von hier aus der Fingerzeig für das Verhältnis von dionysischer und apollinischer Kunst überhaupt gegeben.

Bedenken wir nun, daß der Charakter jenes dionysischen Grundelementes der griechischen Tragödie ein wesentlich musikalischer (unter diesen Begriff ist auch das rhythmische Element einzurechnen) war, und daß die apollinischen Gestalten, die sich nach unserer Annahme aus diesem dunkeln Grunde emporkristallisierten, Gestalten der Helden-

sage grauer Vorzeit, in einfachen Handlungen, mit einfachen, großzügigen und edlen Worten ausgestattet, waren; daß das Element der Spannung in dieser Art dramatischer Vorführung gänzlich ausgeschaltet war, indem die Begebenheiten dem ganzen Volke und Publikum von vornherein bekannt, also auf den eigentlich dramatischen Verlauf das Interesse sich viel weniger konzentrieren konnte, als auf die aus demselben sich ergebenden Leidenschaften und seelischen Zustände der einzelnen Personen, so wie auf den dichterischen, im Wort gegebenen Ausdruck derselben usw., so glauben wir diese Züge Schritt auf Schritt bei einem Kunst-Gebäude wieder anzutreffen, welches fast zweieinhalb Jahrtausende nach jenem Erzeugnis hellenischen Geistes, aus ganz anderen Verhältnissen und Grundlagen entsprossen erscheint, bei dem Musik-Drama Richard Wagners.

* * *

Von Richard Wagner kommen bei der vorliegenden Betrachtung in Rechnung eigentlich nur: Der Ring des Nibelungen, Tristan, Meistersinger und selbstverständlich auch der Parsifal.

Erst in diesen Werken scheint sich Wagners Genius als solcher zu betätigen, erst in ihnen der Meister das Ziel zu erreichen, das in seine Kunst als Keim von vornherein gelegt war; in ihnen erst erreicht er die Einheit mit dem Genius seiner Bestimmung, welche eben auf jene eigentümliche, aus dem dionysischen Element geborene und auf ihm ruhende apollinische Kunst hindeutet, die wir als das Wesen auch der griechischen Tragödie erfanden: während Rienzi, Holländer, Tannhäuser und Lohengrin im wesentlichen doch wohl nur als Durchgangsstufen, in denen sein Geist allmählich alle Schlacken alter Tradition abstreift, ihre Geltung in der Zukunft behalten werden.

Es wird sich ergeben, daß man in diesen früheren Opern Wagners eigentlichen Genius naturgemäß am ehesten noch in der Ouvertüre zu suchen hat, nämlich da, wo die Befreiung von der italienisch-deutschen Sanges-Tradition infolge des rein orchestralen Charakters am leichtesten sich vollzieht. So scheint uns denn auch in der Tat sogar der Holländer, wiewohl im übrigen noch allzu stark in jener überkommenen Tradition wurzelnd und durch sie befangen, in der Ouvertüre doch schon die vollen Schwingen des

Wagnerschen Genius zu entfalten. Dasselbe wiederholt sich dann auch da, wo in der Oper selbst Vorgänge durch rein orchestrale Begleitung illustriert werden. Es sei hier vor allem an das höchst gewaltige und gleich die ganze Wucht seines Genius offenbarende Holländer-Motiv erinnert, welches während der Anfahrt des Schiffes im ersten Akt keine geringere Wirkung tut, als in der Ouvertüre.

Dasselbe gilt auch von der mit ganz eigenartigem Reize ausgestatteten Ouvertüre zu Lohengrin, derjenigen zu Tannhäuser u. s. f.

* * *

Indem wir uns nunmehr an die Vergleichung von Wagners Musikdrama mit der griechischen Tragödie heranmachen, kommen wir zu folgendem ersten Satz:

„Die griechische Tragödie und Wagners Musikdrama zeigen einen übereinstimmenden Grundcharakter, indem apollinische und zwar dramatische Gestalten als aus einem dionysischen Grundelement geboren erscheinen, nämlich: bei jener aus der Chorlyrik (deren dionysisches Wesen neben dem dithyrambisch-begeisterten Flug und Inhalt des Wortlauts durch die zwei Elemente der Musik und des Tanzes zum Ausdruck kommt) — bei diesem aus der Musik, die nun — und darum kann sie jenes anderen Hilfsmittels entraten — im Gegensatz zu jener (der Chorlyrik) vor allen Dingen das Element der Polyphonie oder Harmonie voraus hat."

* * *

Ehe wir aus dieser Vergleichung weitere Folgerungen zu ziehen unternehmen, wenden wir uns zunächst auf eine andere Seite:

Wir nehmen an, ein Zufall führte uns dazu, neben Wagners musikalisch-dramatische Kunst zum Vergleich unmittelbar ein anderes, etwa gleichzeitiges Produkt auf dem Gebiete der bildenden Kunst zu stellen, und würden hierbei auf Arnold Böcklin, den Schweizer, geführt, so werden sich uns die Beziehungen von dessen Kunst zu der Richard Wagners alsbald ergeben. Die Vorwegnahme des erst in Zukunft zu entwickelnden Resultats sei aus der leichten Zusammenknüpfung der vorliegenden Gedankenreihe hier ein für allemal verziehen.

Wir sahen, daß aller Wahrscheinlichkeit nach das Wesen der griechischen Tragödie und mit voller Sicherheit dasjenige der Richard Wagnerschen Kunst darin bestehe, daß aus einem dunkleren Grunde dionysischer Kunst, wie wir vorläufig immer nur sagen können, apollinische Gestalten geboren seien, die, wie die Figuren auf der über dem Orchester sich erhebenden Bühne, also in sonnigem Lichte über jenem ewig gleichmäßigen dionysischen Grunde hinwandelnd sich bewegen, anscheinend frei und von selbst getrieben, in Wahrheit aber immer und an jedem Punkte mit ihrem dionysischen Mutterboden zusammenhängend.

Wir sprachen mit Absicht von apollinischen Gestalten und nicht von apollinischer Kunst, und dies verdient sogleich und von vornherein hervorgehoben zu werden, daß der Grundcharakter der Kunst, um die es sich handelt, und die wir nicht ohne alles Bedenken für die griechische Tragödie, mit voller Sicherheit aber für Richard Wagner in Anspruch zu nehmen haben, — daß der Grundcharakter dieser Kunst immer der dionysische bleibt, und daß er nur aus sich heraus apollinische Gestalten hervorkristallisieren, aber niemals eine seinem Wesen entgegengesetzte Kunst durch sich erschaffen kann. Daß es sich aber hier in beiden Fällen um Gestalten handelt, ist zugleich bezeichnend und noch fernerer Besprechung aufgespart. In der Tat ist es der Mensch — in gewissem Sinne gerade seine äußere Gestalt, und die äußeren Geschehnisse seines Lebens — der mit seinen Taten, Schicksalen, Leiden und Freuden, im Gegensatz zum dionysischen, gleichsam durch die freie Höhe des Geistes, auf der er wandelt, das apollinische Element κατ' ἐξοχήν vertritt, während er andererseits doch überall an das Dionysische geknüpft erscheint.

Wenn wir nun als das Wesen der Griechisch-Wagnerschen Kunst, wie uns der Kürze halber zu sagen gestattet sei, den dionysischen Grundcharakter auf der einen, und die Geburtsfähigkeit apollinischer Gestalten aus demselben auf der andern Seite betont haben: so werden wir erstaunt sein, dieselben Züge Schritt vor Schritt an einem Vertreter der bildenden Kunst, nämlich eben an dem großen Schweizer, Arnold Böcklin, wiederzufinden.

Als jenes dionysische Element, welches nach unseren Voraussetzungen den Grundcharakter auch seiner Kunst bilden soll, tritt uns bei Böcklin die Landschaft entgegen; und wie bei Wagner, so finden wir auch hier jenes rätsel-

hafte Vermögen, aus jenem dionysischen Grunde, aus der Stimmung der Landschaft, wie wir hier schon bezeichnender sagen können, heraus: klare, apollinische Gestalten sich erheben zu lassen, die nun gleichermaßen wie dort bei Wagner so auch hier, eben wegen jenes festen Zusammenhanges mit ihrem Mutterboden den Charakter absoluter und unbedingter Notwendigkeit tragen.

Es ist uns, wenn wir vor einem Böcklinschen Bilde standen, immer erschienen, als könnten seine Gestalten auf ihrem spezifischen landschaftlichen Hintergrunde nur eben so aussehen, wie er sie gibt, während mit der kleinsten Veränderung der Landschaft, mit dem Aufziehen eines Gewitters am lichten Götterhimmel, der Trübung eines klaren Quells oder der leisesten Erregung einer stillen Wasserfläche: sich ihr Wesen sogleich verändern müßte, gleich der Nadel des Barometers, die allen leisesten Schwankungen der Witterung folgt.

Über den tieferen Grund von Böcklins Landschaftskunst wird weiterhin zu reden sein; für seine Fähigkeit, aus dem Grundcharakter der gegebenen Landschaft heraus seine Gestalten zu schaffen, seien nur wenige Beispiele angeführt:

Wir stehen etwa auf dem Felsen von Stubbenkammer auf Rügen, und hören zu unseren Füßen das ewig gleiche Rauschen der Flut. Es ist eine tiefe Stimmung, die aus diesem Geräusch — (es kommt in diesem Falle mehr auf das akustische, als auf das optische Element der Sinneswahrnehmung an) — zu uns spricht, und die auch jeden einzigen, der es jemals vernimmt, ohne Ausnahme, ergreifen wird.

Der Nichtkünstler gibt sich der Stimmung hin und vergißt sie allmählich; der Künstler sucht sich von ihr durch seine Kunst zu befreien; und also verdichtet sich dem Böcklin diese Stimmung des ewig brausenden Meeres in jene unvergängliche Darstellung des Meerweibes mit dem kalten Fischglanz und den großen, tiefen Augen, die, in eine Schlucht des Felsens gebettet, in tiefem Sinnen ewig in die Saiten ihrer Harfe greift, die Wogen, die ihren Fuß benetzen, gleichsam mit ihrem Spiele begleitend.

Die Landschaft, die Böcklin nur flüchtig andeutend um diese Gestalt gruppiert, könnte noch zufällig sein: die Gestalt selbst dagegen ist bereits nicht ein einzelner Ausdruck der Stimmung mehr, sondern die Stimmung selbst;

sie ist das dionysische Rauschen des Meeres zu einer apollinischen Gestalt kondensiert. Der Künstler aber ist somit von seiner lastenden Stimmung befreit; die Stimmung ist nicht mehr in ihm: sie hat sich in jene Gestalt des Meerweibes auf der Staffelei zusammengezogen. —

Und um nur hier zwei möglichst verschiedene Beispiele herauszugreifen, sei neben das dunkle Rauschen des Meeres die sonnenbeglänzte Frühlingslandschaft gestellt, wie sie uns aus seiner „Frühlingshymne" entgegen atmet.

Auch hier haben wir keine zufällige, x-beliebig aufgegriffene Frühlingslandschaft mehr, sondern was uns aus diesem Bilde entgegenweht, ist bereits der Frühling selbst, d. h. die Frühlingsstimmung im Herzen des Dichters ist hier zu einer Landschaft kondensiert, die nunmehr typisch als die Frühlingsstimmung an sich bezeichnet werden kann. Und soweit handelt es sich nur um das dionysische Element in diesem Bilde. Sogleich werden aus diesem aber apollinische Gestalten geboren, die nun endgültig, wie dort das Meerweib die Stimmung des rauschenden Meeres, so hier die Stimmung des erwachenden Frühlings in sich selber zusammenziehen. Man mag diese drei Gestalten als Poesie, Musik und die ewig zeugende Naturkraft (etwa die *Ἴσις* der Alten) ausdeuten, sie bleiben darum immer dasselbe: die apollinische Kondensation der dem Bilde zugrunde liegenden landschaftlichen Stimmung.

* * *

Vorstehendes mag an Beispielen für die Feststellung des Grundcharakters Böcklinscher Kunst genügen; ausführlicheres wird später beizubringen sein, wenn wir uns erst über die Grundbegriffe einige Klarheit verschafft haben.

Wir wenden uns zu Richard Wagner zurück, und sehen nunmehr, daß wir in beiden Genien die völlig gleiche Kunst zu konstatieren haben, deren Grundcharakter der Dionysische ist, deren Fähigkeit eben darin besteht, aus dem dionysischen Element, aus dem Element der Stimmung, wie wir nach der Betrachtung Böcklins nun wohl schon sagen dürfen, apollinische Gestalten emporzuschaffen; und wir glauben hiermit schon genug Voraussetzungen zu haben, um eine wichtige und für alle Betrachtung unentbehrliche Bemerkung einzuschieben:

Aus dem Wesen ihrer Kunst ergibt sich die notwendige Auffassung Wagners und Böcklins als Musiker einer-, als Landschaftsmaler andererseits, und nicht, wie man bei oberflächlicher Betrachtung wohl annehmen könnte, als musikalischer Dichter und als Historienmaler mit landschaftlichem Hintergrund, oder wie man sich immer auszudrücken beliebt.

Vielmehr ist Musik wie Landschaft hier und dort durchaus als das Primäre, als das eigentliche Grundelement aufzufassen, wie herrlich und mit welcher typischen Notwendigkeit uns auch immer die daraus hervorgegangenen apollinischen Gestalten anmuten mögen.

Es würde ganz falsch sein, etwa aus dem Grunde, weil seine Gestalten so weit über alles bis dahin in der Oper Gebotene hinausgehen, Wagner in erster Linie als Dichter, oder Böcklin, weil die seinigen einen so hohen Grad von Wahrheit und innerer Notwendigkeit wie die keines andern Malers, der jemals sich auf die ausschließliche Darstellung menschlicher Gestalt konzentriert hat, besitzen, in erster Linie als Historienmaler*) betrachten zu wollen. Jene hohe Vollendung der apollinischen Gestalten beruht vielmehr bei beiden auf ihrer inneren Herkunft, auf ihrer Geburt aus und ihrem engen Zusammenhang mit dem dionysischen Grundelement, (welches aber eben gerade deshalb immer das Primäre bleiben muß); sie ist gewissermaßen erst etwas Sekundäres, das sich nach den gegebenen Voraussetzungen wie von selbst einstellt.

Wenn dieses noch einigermaßen plausibel erscheinen mag, so wird man es vollends unerhört finden, wenn wir nun, wenigstens in bezug auf Wagner, die Kehrseite der Medaille hervorziehen. Es ergibt sich dann, daß bei jenen alten Opern Mozarts, Beethovens usw., welche eben durch Wagner in der geschichtlichen Entwicklung überholt worden, — wie himmelweit auch in ihnen das Musikalische ob dem Dichterischen überwiegt, gleichwohl schlechterdings der Stoff, wo nicht als das wichtigere, so doch als das Primäre betrachtet werden muß, an den sich die Musik, nur äußerlich aufgeklebt, erst als dienstbares Glied anfügt, während

---

*) Als „Historienmalerei" bezeichnen wir in diesem Zusammenhang gegenüber der Landschafts-, Stillebenmalerei und dergl. alle gedankenhafte Malerei, die durch die Darstellung menschlicher Gestalt und menschlicher Vorgänge irgend einen gedankenhaften Inhalt auszudrücken sucht.

bei Wagner der Stoff erst aus der Musik geboren erscheint.

Jene alten Komponisten suchten zuerst die Stoffe und schrieben zu ihnen dann ihre Musik. Wagner empfand zuerst die Musik, (und zwar als Ganzes, als Stimmungseinheit) und aus ihr gebar sich ihm der Stoff, nur durch leichte Gedankenassoziation und äußere Zubringung oder Anregung vermittelt, mühelos und gleichsam von selbst.

* * *

Doch sind wir unter diesen Betrachtungen schon allzuweit von der Fortspinnung unseres Fadens abgewichen.

* * *

Wir haben Richard Wagners und Arnold Böcklins Kunst als eine in ihren wesentlichen Zügen gleiche kennen gelernt.

Wir konnten unter diesen wesentlichen Zügen zwei hauptsächliche unterscheiden, den dionysischen und den apollonischen, die aber wiederum, wie das überhaupt in dem Verhältnis dieser beiden Elemente begründet liegt, nicht als zwei parallele Glieder, sondern als in dem Verhältnis der Abhängigkeit gesetzt betrachtet werden mußten.

Vergleichen wir nun diese beiden Teile auf beiden Seiten miteinander, so sehen wir, daß der apollinische im allgemeinen zusammenfällt: menschliche, erhöhte Gestalten mythischer Gattung mit typischen, verallgemeinernden Zügen und heroisch idealem Charakter hier und dort.

Ein ganz anderes Bild dagegen zeigt sich uns sofort, wenn wir die dionysischen Teile vergleichen:

Wodurch wird das Dionysische bei Wagner repräsentiert? — Wir sahen: durch die Musik.

Wodurch wird das Dionysische bei Böcklin repräsentiert? — Wir müssen antworten: durch die Landschaft.

Wenn wir nun aber trotz der scheinbaren Verschiedenheit dieser beiden Elemente gleichwohl den Charakter beider Kunst-Hervorbringungen als einen und denselben erfanden, so ergibt sich mit Notwendigkeit, daß Landschaft und Musik dasselbe sein oder zum wenigsten auf eine gemeinsame Quelle zurückgehen müssen.

Wie geht das zu? —

Um in dieser Frage zu einem Resultat zu gelangen, müssen wir ausgehen von einer kurzen Definition des Grund-

begriffs aller Kunst überhaupt, und wir glauben den landläufigen Vorstellungen der gegenwärtigen Ästhetik nicht allzu heftig zuwider zu laufen, wenn wir die Grundaufgabe und den Grundzweck der Kunst in dem Ausdruck der individuellen Gefühle, Affekte und Stimmungen des Künstlers durch äußere, allgemein verständliche Symbole sehen, die dann freilich aus der umgebenden Natur oder Wirklichkeit (und zwar in ihrem weitesten Umfange), nicht mehr aus der Seele des Künstlers selbst, genommen sein müssen, da etwas anderes als die Natur (im weitesten Umfang des Wortes) der Sinneswahrnehmung schlechterdings unzugänglich ist.

Es findet also in dem Vorgang der Schöpfung eines Kunstwerkes statt: Objektivierung des Subjektiven; der Künstler befreit sich von der Last der ihn bedrückenden Gefühle, Affekte, Stimmungen, indem er sie in eine Form gießt, welche nun nicht mehr bloß ihm, sondern allen Menschen verständlich ist, so daß diese ihm nun gleichsam die Last, die zuvor auf ihn allein beschränkt war, können tragen helfen.

Es soll gleich bemerkt werden, daß wir mit einer solchen Definition keineswegs das tiefste und letzte Wesen der Kunst ergründet zu haben hoffen; denn wo sollten sonst ihre ersten Ansätze, die Gesichtsvasen der mykenischen Zeit und ähnliches, unterzubringen sein? — Vielmehr ist es uns einzig daran gelegen, mit ihr einen äußeren Maßstab gegeben zu haben, an welchem der gesamte Bestand dessen, was wir heute Kunst nennen, zu messen, einen Gesichtspunkt, unter welchem derselbe zu betrachten sei.

Auf welche Weise nun eine solche Objektivierung subjektiven Gefühlslebens in der Kunst stattfindet, mag etwa ein Beispiel aus der Goetheschen Lyrik lehren:

Wenn wir nach der Veranlassung des Goetheschen Gedichtes „Über allen Gipfeln ist Ruh", fragen, so werden wir dieselbe nur in ganz dunkeln und unbestimmbaren Gefühlen zu suchen haben, die Goethe bei der Schöpfung bewegten. Er objektivierte dieselben, indem er sie in die Form eines knappgefaßten Gedankens goß: die Ruhe in der Natur erinnert den Dichter an die Ruhe, die ihn einst jenseits des Grabes umfangen wird. —

Wir sprachen schon davon, daß zu jenem Objektivierungsprozeß, auf welchem alle künstlerische Produktion beruht, das Heranholen äußerer Symbole erforderlich ist;

die Kunst wird hiermit also definiert als der Ausdruck individueller Gefühle einer künstlerisch veranlagten Seele durch äußere Symbole. Es verdient nun noch insbesondere betont zu werden, daß diese äußeren Symbole als Ausdrucksmittel schlechterdings nicht zu entbehren sind. Als Beispiel soll uns auch hier wieder die lyrische Dichtung dienen: man kann niemals das Gefühl selbst geben, das etwa einem lyrischen Gedicht zugrunde liegt; sondern ein lyrisches Gedicht, welches aus tiefster Stimmung entsprossen ist, wird doch nur dadurch ein künstlerisches Etwas, daß es diese Stimmung in einem äußeren Symbole, daß es, mit andern Worten, dieses dionysische Wogen eben in einem apollinischen Bilde zu konzentrieren versteht. Goethe konnte nicht, um der Stimmung, die ihn an jenem Tage etwa auf dem Gickelhahn, wo man sich jenes Gedicht entstanden denkt, beseelte, Ausdruck zu verleihen, nun etwa die Landschaft, die ihn in diese Stimmung versetzte, mit allen ihren Details schildern: sondern er mußte sie in etwas ganz anderes, in einen Gedanken, umsetzen.

Fragen wir aber, woraus die Kunst im allgemeinsten Sinne ihre Symbole zu nehmen hat, so muß abermals hervorgehoben werden: es ist schlechterdings unmöglich, daß sie sie aus etwas anderem als aus der Natur (als dem gesamten System der Wirklichkeit) entnehme; welche Behauptung durch die einfache Gegenfrage: „Woraus sollte sie sie sonst entnehmen?“ erhärtet wird. —

* * *

Wir kommen hiermit auf einen anderen Begriff zu sprechen, der in der Kunstbetrachtung aller Zeiten eine hervorragende Stelle eingenommen hat und der auch für uns von einiger Wichtigkeit ist: auf den Begriff der Nachahmung im Gebiete der Kunst; und wir haben mit dem Vorhergehenden schon hinlänglich darauf hingedeutet, in welchem Sinne in der Kunst von Nachahmung überhaupt lediglich könne gesprochen werden.

Die Kunst ahmt die Natur nach, um objektive, der ganzen Menschheit gemein bekannte Symbole an die Hand zu bekommen, deren sie sich zum Ausdruck und zur Objektivierung subjektiver Gefühle, psychischer Inhalte, bedienen könne.

Das Material (die Symbole), mit welchem die Kunst arbeitet, ist also immer der Naturnachahmung entnommen,

wenn auch — worauf an diesem Orte nicht eingegangen werden soll — das Ideal einzig in der möglichsten Durchdringung dieser äußeren, aus der Natur hergenommenen Form mit psychischem, individuellem Gehalt zu suchen sein wird, wie wir uns denn auch eines von Albrecht Dürer herstammenden Wortes zu erinnern glauben, welches ungefähr folgendermaßen lautet: Ein Kunstwerk sei eine Schöpfung, die aus inwendigen Ideen dargestellt wird mit Anschauung der Natur. Die Schönheit werde von der Wahrheit bestimmt, ohne daß doch die Wahrheit der eigentliche Endzweck wäre.

* * *

Wenn wir nun unter diesem Gesichtspunkt das gesamte Gebiet der Kunst zu durchmustern unternehmen, indem wir fragen, aus welchem Element der Wirklichkeit jede einzelne Kunst ihre Symbole für den Ausdruck individueller, psychischer Inhalte nimmt, oder, was dasselbe ist: was eine jede einzelne Kunst für Momente der Wirklichkeit nachahmt:

So mögen wir zunächst auf die bildende Kunst gewiesen werden, bei welcher das Prinzip der Nachahmung am deutlichsten hervorzutreten scheint: Wir sehen, daß die Plastik lediglich die formale Seite der Körperwelt, speziell des menschlichen Körpers, nachahmt, während die Malerei, universeller geartet, in Farbe und Form sämtliche Elemente der sichtbaren Wirklichkeit wiederzugeben vermag.

Der bildenden Kunst steht als ein zweiter großer Komplex die redende oder Dichtkunst gegenüber; und wenn die bildende Kunst ihre Symbole im wesentlichen den äußeren Erscheinungsmomenten der Wirklichkeit entnimmt, so nimmt die Dichtkunst die ihrigen vielmehr aus dem psychischen Erleben des Menschen, d. h. was sie nachahmt, ist nicht sowohl die körperliche oder äußere Erscheinungsseite der Wirklichkeit, als vielmehr ihre psychische Seite, im besonderen das Geistesleben des Menschen in seinen sämtlichen Funktionen.

Was endlich die Architektur angeht, die wir mit einigem Grunde den übrigen bildenden Künste nicht ohne weiteres an die Seite zu stellen wagen, insofern sie eine eigentümliche Sonderstellung behauptet, — so bezieht sich bei ihr die Nachahmung zum Teil schon nicht mehr auf tatsächlich vorhandene, als vielmehr auf hypothetische oder

mögliche, nur in der Idee bestehende Elemente der Wirklichkeit, d. h. z. B. auf geometrische und stereometrische Gebilde, welche dem Menschen zwar nicht von der Natur unmittelbar, aber doch gewissermaßen in der Potentialität gegeben sind, indem er sie jeder Zeit unter seiner Hand auf einem Blatt Papier, in einem Stück Holz oder Stein entstehen lassen kann. Daneben wendet sich die Architektur mit der Plastik in Ornamenten usw. in ihrer Nachahmung auch direkt an die Natur, wie auch die Form der kapitulierten Säule von manchen auf die Form des belaubten Baumes zurückgeführt wird.

Es muß hervorgehoben werden, daß das hier Gesagte nur als eine ganz groblinige, vielfach auch schiefe Umrißzeichnung anzusehen ist, mit der wir uns jedoch begnügen können, da es auf eine detaillierte Spezialisierung derjenigen Gebiete, die jeder einzelnen Kunst zur Nachahmung als besondere offen stehen, zu unserem Zwecke nicht ankommen kann; sofern nur überhaupt zugegeben wird, daß alle bis hier besprochenen Künste, indem sie für subjektive Gefühle einen objektiven Ausdruck suchen, zu irgend einem Element der Wirklichkeit, sowohl der physischen, als der psychischen, sich in Nachahmung verhalten.

Es bleibt nun aber, wenn man die sämtlichen Künste also auf ihren Gehalt an Nachahmung der Wirklichkeit hin prüft, — es bleibt bei dieser Betrachtungsweise eine Kunst, deren hohe Bedeutung trotzdem kein Mensch wegleugnen kann, im allgemeinen völlig ausgeschaltet, nämlich die Musik.

Es scheint, als könne man dieser Kunst mit dem Prinzip der Nachahmung schlechterdings nicht zu Leibe rücken, als böte sie einer solchen Betrachtung, welche die Kunst von seiten ihrer Anlehnung an die Wirklichkeit betrachtet, überhaupt keine Angriffspunkte dar. Es scheint, als sei die Musik etwas völlig für sich bestehendes, das nur in sich und durch sich Leben und Bedeutung besitzt.

Denn was sollten — so mag wohl das gewöhnliche Raisonnement lauten — die einzelnen Töne, aus denen ein Musikwerk zusammengesetzt ist, — was für ein Element der Wirklichkeit sollten sie wohl nachahmen? Wobei denn die Möglichkeit, daß es sich etwa um eine Nachahmung in der Natur tatsächlich vorkommender Laute, etwa das Blöken eines Schafes oder das Murmeln eines Baches, handeln könnte, als gar zu absurd wohl schon frühe beiseite

geschoben sein mag. — Die Menschen schaffen sich ja die Instrumente, mit denen die Töne in der Musik hervorgebracht werden, erst selbst und zwar scheinbar ohne Anlehnung an irgend ein draußen in der Natur gegebenes. Die Töne sind also in ihrem primären Ursprung ein menschliches Produkt: wo sollte also hier eine Anlehnung oder Nachahmung der Natur stattfinden oder zu finden sein? Daß Farben, daß plastische Formen, daß menschliche Leidenschaften und Charaktere in der Wirklichkeit vorhanden sind, das sieht ein jeder; wo aber sollten die Elemente sein, die dem Tongebäude eines Musikwerks entsprächen oder zugrunde lägen? —

Würde sich dies so verhalten, so müßten wir mit unsrer Theorie, nach welcher die Kunst als Ausdrucksmittel sich irgendwelcher und wie beschaffener Wirklichkeitselemente bedient und sich schlechterdings nur solcher bedienen kann, den Rückzug antreten, da bei dieser Betrachtungsweise ein großes und weites Gebiet der Kunst völlig außer Betracht fiele.

Wir sahen nun bereits, und es muß noch einmal hervorgehoben werden, daß es sich bei jener prätendierten Nachahmung nicht sowohl um die Nachahmung materieller, physischer Elemente der Wirklichkeit handelt (von welchen allein die bildenden Künste einen ausgiebigeren Gebrauch machen), als vielmehr um diejenige psychischer Elemente der Wirklichkeit.

Eine solche Nachahmung treffen wir schon in ausgebreitetstem Maße bei der Dichtkunst an, und noch eigentümlicher gestaltet sich das Verhältnis bei der Architektur, die freilich der Nachahmungstheorie einen gewissen unüberwindlichen Widerstand — selbst einen größeren, als, wie wir sehen werden, die Musik — entgegenzusetzen scheint. Wir glauben indes, daß dies einzig und allein in ihrer Sonderstellung als nicht eigentlich freie, sondern vielmehr aus der Nützlichkeitsübung erwachsene und auf ihr nur etwa wie eine Schmarotzerpflanze wuchernde Kunst zu suchen sei. Wenn wir aber die Architektur in ihrer Beziehung zur Nachahmung der Wirklichkeit betrachten, so ist es kein Zweifel, daß wir es hier nicht allein mit der Nachahmung physischer Elemente, als Baumstämme, stereometrische Figuren, Laubwerk u. s. w., sondern ebenso und vielleicht sogar in höherem Grade mit der Nachahmung gewisser psychischer Vorgänge zu tun haben, die nun

schon nicht mehr sowohl auf der Seite des menschlichen intellektuellen Seelenlebens liegen, sondern die wir vielmehr, wie es scheinen will, in den dunkleren Offenbarungen der emotionellen oder Willensseite der Seele zu suchen haben; es handelt sich um die psychischen Momente von Bewegung, Streben, Lasten, Energie, Schlaffheit, Schwung, Zersplitterung und was man sonst dergleichen zu nennen beliebt.

Indessen, wir haben es in dem vorliegenden Falle nicht mit der Architektur zu tun, bei der einerseits die Nachahmungstheorie schon von der körperlichen Seite her hinreichend begründet erscheint und die wir andererseits von einer Betrachtung der reinen Kunst uns aus mehreren Gründen auszuschalten veranlaßt sehen, sondern es handelt sich um jene Kunst, die nun schlechterdings gar kein Element der Wirklichkeit mehr in sich zu umfassen, sondern als etwas völlig in sich Selbständiges, außerhalb der gewöhnlichen Welt Stehendes, gleichsam Transzendentales erscheint. —

Man möge sich nicht wundern, wenn wir unsere Behauptung, daß der Kunst in generali als Objekt, als Material zur Verarbeitung nur die Elemente der Wirklichkeit zur Verfügung gegeben seien, gleichwohl aufrecht erhalten und im folgenden auseinanderzusetzen gedenken, daß auch der Musik, ebenso wie jeder anderen Kunst, ein Element in der Wirklichkeit entspricht, dem sie ihre einzelnen Momente entnimmt.

Unsere Fragestellung wäre denn also nach dem Vorhergehenden dahin zugespitzt:

Was ahmt die Musik, soweit sie dionysische Kunst ist, nach, oder welches Moment entspricht ihr in der objektiven Wirklichkeit?

Unsere Antwort lautet: die Landschaft.

Sie ist für die Musik das Objekt der Nachahmung, wie etwa der menschliche Körper für die Plastik; sie ist dasjenige objektive Element, welches der Musik in der Wirklichkeit entspricht.

Wenn wir aber zu Anfang die Begriffe gleich in ihrer ganzen Schärfe gegenübersetzen wollten, wobei wir denn auf die ungemein fruchtbare Formel: „Landschaft und Musik" von vornherein geführt werden, so bedarf diese vorläufige Behauptung nun selbstverständlich einer näheren Ausführung und Begründung. —

Auch die Landschaftsmalerei ahmt ja die Landschaft nach: deshalb sind Landschaftsmalerei und musikalische Kunst aber noch lange nicht dasselbe (wie es Landschaft und Musik in gewissem Betracht tatsächlich sind).

Eine jede von ihnen muß also etwas anderes an der Landschaft nachahmen: die Landschaft muß also in sich mehrere Momente vereinigen, welche alle, getrennt und für sich, Gegenstand künstlerischer Nachahmung werden können.

Wir sehen zuerst, daß eine Landschaft aus einem großen Komplex oder Konglomerat physisch-materieller Elemente oder Dinge (Wasser, Vegetatives, Felsen, Gebäude u. s. w.) besteht, die sich dem Auge in ihrer Gesamtheit als ein großes, zusammenhängendes optisches Phänomen darstellen.

Diese eine Seite des Begriffs der Landschaft, soweit sie sich als optisches Phänomen darstellt, ahmt im allgemeinen die Landschaftsmalerei nach (obgleich, wie wir sehen werden, keineswegs in jeder ihrer Ausprägungen).

Wir nehmen nun aber zweitens neben jenem rein physisch-materiellen Element an demjenigen, was wir unter dem Begriff der Landschaft umfassen, ein zweites, völlig anders geartetes, im Gegensatz zu dem physischen rein psychisches Moment wahr. —

* * *

Wir werden hiermit auf jenen unendlich bedeutsamen, für die moderne Zeit in ihrem ganzen Umfang recht eigentlich charakteristischen Begriff der Stimmung geführt.

Wenn wir diesen Begriff zu analysieren suchen, so sehen wir, daß er uns zunächst nur subjektiv, in den Stimmungen und Zuständen unsrer eigenen Seele, also als kein außer uns liegendes Element der Wirklichkeit gegeben ist.

Fragen wir nun aber, wo sich dieser Begriff, das Element der Stimmung, in der Natur etwa objektiv darstellt, so werden wir mit Notwendigkeit auf die Landschaft als auf denjenigen Ort verwiesen, in welchem dieses in uns selber subjektive Element objektiviert erscheint.

Jede Landschaft, so haben wir nun zu sagen, enthält neben ihrer physischen, optisch-materiellen Seite ein bestimmtes, nur ihr eigenes psychisches Element, welches wir unter dem Begriff der Stimmung zu begreifen pflegen.

* * *

Wir sehen uns veranlaßt, diese Begriffe sogleich in einen metaphysischen Zusammenhang einzuordnen, indem wir uns der Betrachtungsweise eines psycho-physischen Parallelismus anschließen, so zwar, daß das psychische Element als das eigentlich Seiende und Wirkliche, das physische dagegen nur als dessen äußere Erscheinung für die sinnliche Anschauung aufzufassen sei. Der Begriff der Landschaft, unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, ergibt folgendes Verhältnis:

Die Landschaft in ihrer körperlich-physischen Konstitution ist nur die für die sinnliche Anschauung bestehende äußere Erscheinung eines Moments der psychischen Wirklichkeit, welches wir unter dem Begriff der Stimmung zusammenfassen, welches aber, wie jeder andere psychische Faktor, in unendlich vielen einzelnen Offenbarungen und Modifikationen seine Wirklichkeit hat.

Mit andern Worten: Die Landschaft ergibt sich als die äußere Erscheinung einer psychischen, an sich seienden Wirklichkeit, wie die Körperwelt überhaupt.

Dieses psychische An-Sich-Sein ist für die Landschaft die Stimmung, welche aus ihr, aus der Landschaft, heraus unmittelbar auf das psychische Bewußtsein des Menschen wirkt.

Wir wollen zur klareren Deutung zu einem Beispiel greifen, und etwa eine Landschaft wie die eines Alpentals in Tirol dazu in Anspruch nehmen, wie sie vom Taleingang aus sich präsentiert.

Wir sehen hier zunächst äußerliche Dinge nebeneinandergereiht: auf den waldigen Abhängen zu beiden Seiten des Tales liegen alte, grau erscheinende Gemäuer; eine weite Talsohle streckt sich zwischen hohen, dunklen Steinwällen, die wir Berge nennen, hinein, und im Hintergrund ragen gegen hellen Himmel weiße, augenscheinlich höhere Gipfelerhebungen auf.

Der Historiker kann sich hier an die alten Burgen, der Forstmann an den Waldbestand, der Geolog an die Zusammensetzung des Gesteins halten usw., und der Landschaftsmaler mag ein das Auge erfreuendes Bild nach dieser Vorlage entwerfen.

Neben allen diesen äußeren Einzelheiten aber wohnt diesem Landschaftsbild, wie es sich von dem bezeichneten Punkt aus präsentiert, ein ganz bestimmter, nur ihm allein zugehöriger psychischer Inhalt bei, der von jenem meta-

physischen Standpunkt aus nun vielmehr als das eigentliche Wesen dieses mannigfach zusammengesetzten Bildes erscheint: in der strebenden Sehnsucht, die auf die fernen, weißen, im Grunde des Tals geheimnisvoll schlummernden Höhen gerichtet ist; in der gleichmäßigen Breite, in der der Bach auf weitem Boden langsam zu Tale schweift; in dem Zauber der Ruinen, die über dem Walde thronen, mag er für den Einzelnen so oder so zur Erscheinung treten: — es bleibt ein einheitlicher psychischer Inhalt, und wenn derselbe irgendwie nachgeahmt, wiedergegeben oder reproduziert werden sollte, so wäre diese Aufgabe einzig und allein lösbar vermittels der Musik.

Kehren wir nunmehr zu unserer Hauptfrage zurück, so entscheiden wir, daß die Musik die Landschaft nachahmt in ihrem psychischen Element, d. h. daß dasjenige objektive Moment, das der Musik in der Wirklichkeit entspricht: das in der Landschaft objektivierte und zur Erscheinung tretende psychische Element der Stimmung ist.

Die Musik ahmt — so können wir nun zum Abschluß wieder kürzend sagen, indem wir in bezug auf die Nachahmung die Musik in Parallele zu den übrigen Künsten bringen: — Die Musik ahmt die Landschaft nach, d. h. wie alle anderen Künste, so hat auch die Musik ein objektives Symbol, nämlich die Stimmung; nicht aber die subjektive Stimmung, wie sie sich in den Dispositionen der menschlichen Seele darstellt, sondern die Stimmung als Objektives, d. h.: die Landschaft*).

Die Musik bleibt damit auch, wie alle anderen Künste, der Ausdruck einer einzelnen, individuellen künstlerischen Seele; aber diese letztere nimmt die Symbole ihres Ausdrucks nun nicht mehr etwa aus der äußeren Einzelerscheinung der Natur oder aus dem menschlichen Seelenleben, sondern aus der Landschaft sofern diese als die äußere Erscheinung eines psychischen Moments sich darstellt.

* * *

*) Zum Beweis dafür, wie eng diese beiden Elemente der Wirklichkeit, Musik und Landschaft, verbunden sind, mag auch die interessante Tatsache angeführt werden, daß nichts in unserm Bewußtsein die Erinnerung an eine bestimmte Landschaft so sehr zu befördern vermag, als irgend eine Melodie oder ein Musikstück, welches wir an dem betreffenden Orte zufällig gehört oder selbst gespielt resp. gesungen haben.

Damit müssen wir nun sogleich auch alle weiteren Parallelen ziehen.

Ein sonstiger Künstler, Maler, Dichter, Schauspieler, ahmt ja nun auch keineswegs immer und nur allein die Natur nach, sondern die von außen an ihn herantretenden Bilder geben ihm nur immer den ersten Anstoß, nach welchem dann seine Phantasie selbstschöpferisch weiter arbeitet und, ein kleiner Gott in sich, die Natur gewissermaßen durch eigene, gleichfalls durchaus naturmögliche Schöpfungen erweitert. Dürer hat seine Teufelsfratzen, Rubens seine Satyrn, Goethe seinen Carlos im Clavigo usw. niemals in der Natur wirklich gesehen; dennoch bleiben sie von Naturnachahmung beeinflußt; sie sind Werke der auf einmal gegebenen Anstoß selbsttätig weiter reagierenden Phantasie.

Auf den Musiker ausgedehnt heißt dies nichts anderes als: Bei seinen Tonwerken braucht dem (dionysischen*)) Musiker keineswegs immer ein bestimmtes Landschaftsbild vorzuschweben; ja, es wird bei dieser so viel zarteren und flüchtigeren Materie, die man immer nur auf Augenblicke mit voller Klarheit in das Bewußtsein zurückrufen kann, sogar meistens nicht der Fall sein. Dennoch liegt jeder Schwingung seiner Tonwogen ein mehr oder weniger dunkles Landschaftsbild oder, vorsichtiger ausgedrückt, Landschaftsgefühl, zugrunde, deren die musikalische Phantasie nach einmal gegebener Anregung seitens der Natur unzählige, wie wir anzunehmen haben, mit Leichtigkeit selbst erschafft. So etwa haben wir uns die Tätigkeit einer Psyche wie derjenigen Richard Wagners zu denken: seine Musik folgt immer den Landschaftsgefühlen nach, die ihm aus der Tiefe der Seele in jedem Augenblick mit elementarer Gewalt emporquellen.

* * *

Wir haben oben schon einmal den Begriff der dionysischen Musik als einen besonderen betont, und ohne uns hier auf die Abgrenzung dieses Begriffes genauer einzulassen, wollen wir nun gleich bemerken, daß die aufgestellte Beziehung allerdings keineswegs bei aller Art von Musik zutage tritt. Es kommt auch bei der Musik, wie

*) Dieser Zusatz, dessen nicht wohl entraten werden kann, ist noch weiterhin zu rechtfertigen.

bei jeder andern Kunst, zweifellos zu dem dionysischen ein apollinisches, d. h. rein formales Element hinzu, welches zeitweise durchaus überwiegen kann (wie z. B. bei Mozart. zum großen Teil wohl auch bei Beethoven), und dies mag auch vielleicht die klassisch-höchste Stufe der Entwicklung sein, ohne daß damit doch an dem dionysischen Wesen der Musik etwas geändert würde.

Jedenfalls ist es aber ein Element, welches, wie schon eingangs betont worden, innerhalb der Musik in Sonderheit das Dionysische vertritt, nämlich gegenüber der rein linearen Melodieführung: die Harmonie und alles, was damit näher und ferner zusammenhängt.

* * *

Hiernach mag sich nun eben für die enge Beziehung zwischen Landschaft und Musik vielleicht ein besonders interessanter Beweis ergeben.

Es zeigt sich nämlich, daß in der Geschichte der Menschheit das Gefühl für diese beiden Dinge, wenigstens einmal, zur annähernd gleichen Zeit in Erscheinung tritt; daß das Gefühl für die Landschaft, nämlich für landschaftliche Schönheit und landschaftliche Stimmung, etwa eben um dieselbe Zeit aufkommt, als die polyphone Musik, welche etwa um 1500 an Stelle der bisher geübten monodischen Musik tritt, an welcher, wie wir sahen, die Beziehung zur Landschaft schlechterdings noch nicht aufgewiesen werden kann.

Es ist Albrecht Dürer, insbesondere in seinen Kupferstichen, bei welchem dies Landschaftsgefühl zum erstenmal in eminentem Maße hervorzutreten scheint, und es sind ihm folgend dann weiter: Holbein im Totentanz (zu bemerken sind hier insonderheit die Landschaften mit der untergehenden Sonne) und Altdorfer, mit den sich anschließenden Landschafts-Radierern: Hirschvogel, Lautensack u. a., welche der durch Dürer gewissermaßen entdeckten Landschaft, abgesehen davon, daß sie sie bereits isoliert, als ein Selbständiges, hinzusetzen wagen, nun auch schon einen bewußten Stimmungsakzent zu geben scheinen.

Und gleichzeitig damit erhebt sich nun, seltsam genug, zum erstenmal nach jahrhundertelangem Schweigen die polyphone Musik.

Es drängt sich hier handgreiflich die Vermutung auf, als hätte erst das Gefühl für die Landschaft nach jahr-

hundertelanger Vergessenheit in den Menschen wieder erwachen müssen, bis sich auch zum erstenmal eine Musik erheben konnte, welche erst einigermaßen unsern modernen Begriffen entspricht.

Die Griechen hatten ein Gefühl für die Landschaft, wie es uns geläufig ist, sicherlich nicht, und die einzige Kunst, die bei ihnen nicht, wie alle anderen, zu vollendeter Entwicklung gekommen zu sein scheint, ist die Musik. Und sicherlich hat das Landschaftsgefühl auch die weiteren beiden Jahrtausende hindurch geschlafen, bis erst etwa gleichzeitig mit dem gewaltigen Sturm der Reformation es plötzlich zu erwachen, und gleichzeitig neben der Landschaftsmalerei und -zeichnung eine neue Kunst mit zu erwecken scheint, nämlich eben die (sc. dionysische) Musik*).

Uns scheinen die hier angedeuteten Zusammenhänge in der Tat von höchst auffallender Art und es hat, wenn irgendwo, hier den Anschein, als ob die Musik auf Schritt und Tritt an das Landschaftsgefühl, d. h. an den verschieden hohen oder niedrigen Grad der Stärke gebunden wäre, mit welchem das in der Landschaft enthaltene psychische Element jeweilig auf den menschlichen Geist einwirkt.

Es sind von jener Zeit an gewissermaßen Pulsschläge zu verfolgen, in denen diese Wirkung der Landschaft auf den Menschen auf- und niederwogt, zeitweilig, wie es scheint, ganz zurückgedrängt, dann wieder mächtig erwachend. So ist es vor allen Dingen interessant, das Erwachen des Einflusses der alpinen Landschaft zu beobachten, welches mit Jos. Anton Koch am Ende des 18. Jahrhunderts einsetzt, und dann über eine große Anzahl von Namen: Heinrich Bürkel, Rottmann, Calame, bis auf die neuesten privilegierten Alpenmaler, etwa Kamecke und Hasch, zu verfolgen ist, mit welchen letzteren sich übrigens die Wirkung schon ihrem Ende zuzuneigen schien, wenn nicht ein gewaltiger Genius sie aufs neue erweckt hätte.

* * *

Doch wir wenden uns von dieser allzu diskursierenden Betrachtung ab, um zu unserm Hauptthema zurückzukehren:

*) Daß Landschaftsgefühl und -malerei hier in der Tat vorgearbeitet haben, wird wohl dadurch bekräftigt, daß ein gewisses, freilich durchaus nur erst auf die einzelne Erscheinung gerichtetes Landschaftsgefühl schon früher, im 15. Jahrhundert, etwa bei den van Eycks, zutage tritt.

Wenn wir uns im Vorhergehenden über das Wesen von Landschaft und Musik und insbesondere über deren enge Beziehung klar geworden sind — eine Beziehung, die so eng ist, daß man, sofern es sich um ein Verhältnis zwischen Kunst- und Naturelementen handelt, beinahe von einer Identifikation reden kann — gilt es nunmehr, aus dieser Einsicht die sich ergebenden Folgerungen zu ziehen.

Wenn wir behaupten, daß die Musik die Landschaft nachahmt, so wird unser Blick notwendigerweise alsbald auf eine andere Kunst gerichtet, nämlich auf die Landschaftsmalerei.

Die Landschaftsmalerei ahmt ja, wie schon gesagt wurde, ebenfalls die Landschaft nach, wie wir es für die Musik prätendierten; sie muß also zu der letzteren in irgend einem ganz bestimmten Verhältnis stehen, wenn unsere Behauptung anders sich halten soll.

Hier müssen wir nun von vornherein innerhalb der Landschaftsmalerei eine grundlegende Scheidung vornehmen.

Wir haben oben gesehen, daß die Landschaft in zwei getrennte Elemente zerfällt, deren eines in jenem einheitlichen psychischen Inhalt, deren anderes dagegen sich in einer Vielheit von beziehungslosen Einzelerscheinungen physischer Art manifestiert, und daß es einzig das erste der beiden Elemente ist, zu welchem die Musik in Beziehung gebracht werden kann.

Wenn wir nun fragen, zu welchem von beiden Elementen die Landschaftsmalerei in Beziehung steht, so ist kein Zweifel, daß das Gros derselben durchaus nur mit dem zweiten Element, dem der physischen Einzelerscheinungen ohne inneren Zusammenhalt, in Beziehung gebracht werden kann. Der weitaus größte Teil der Landschaftsmalerei gibt eine mehr oder minder getreue Nachahmung irgend welcher äußerer Momente der Wirklichkeit, als Felsen, Wald, Meer, Gebäude usw., welche nunmehr höchstens nach malerisch-zeichnerischen Gesichtspunkten, niemals aber nach dem Gesichtspunkt einer inneren, psychischen Einheit zusammengeordnet werden.

All dieses gilt besonders von dem Durchschnitt unsrer modernen Landschaftsmalerei, welche in der äußerlichen, wahrheitstäuschenden Nachahmung der Natur einen erstaunlich hohen Grad erreicht hat, aber eben deshalb, und weil sie auf nichts anderes aus ist, eigentlich aufhört, Kunst zu sein. Wenn man die Landschaftsbilder in einer modernen

Galerie betrachtet, so wird man über die täuschend wiedergegebene Natur einen Augenblick verblüfft sein, man wird aber schließlich hier nirgends einen Künstler oder ein Kunstwerk, sondern lediglich das dargestellte Objekt (eben die einzelnen Landschaften, als Erzeugnisse der Natur, nicht als gemalte Bilder), bewundern können, welches an sich mehr gibt, als die Kunst des Malers jemals zu geben die Absicht hatte.

Wenn dem so ist, so sehen wir, daß wir dieses ganze Gros der Landschaftsmalerei von vornherein aus unsrer Betrachtung auszuschalten haben, denn sie bietet mit der Musik schlechterdings gar keinen Vergleichungspunkt dar.

Es fragt sich vielmehr: Gibt es eine Landschaftsmalerei, welche gleichermaßen wie die Musik nicht auf die äußere Einzelerscheinung, sondern auf die innere psychische Einheit der Landschaft ihr Augenmerk richtet; — denn nur eine solche wird zur Musik in Beziehung zu setzen sein.

Es ist kein Zweifel, daß auch eine solche vorhanden ist, und es ist von vornherein wahrscheinlich, daß sie es ist, welche die höhere Entwickelungsstufe repräsentiert.

Wie muß nun aber eine solche Landschaftsmalerei beschaffen sein? Kann denn die Landschaftsmalerei überhaupt von jeden äußeren Einzelelementen der Natur abstrahieren?

Sie kann es sicherlich nicht. Was sie geben kann, sind auch nur wieder einzelne, der Natur entlehnte Momente; worauf es aber ankommt, ist einzig und allein deren Zusammenordnung und künstlerische Umbildung oder Verwertung. Es ist die große Aufgabe, diesen Einzelelementen das Zufällige zu nehmen und sie zu einem typischen Ganzen zusammenzuordnen, welchem nun, im Gegensatz zu jenen zufällig aus der Natur aufgegriffenen Themen, der Charakter einer absoluten inneren Notwendigkeit anhaftet.

* * *

Wir kommen hier wieder auf ein früher Besprochenes zurück: Der Künstler kann ja nicht beliebig irgendwelche Elemente der Wirklichkeit auflesen und zusammenstellen, sondern er muß sie nach höheren, seiner eigenen Seele entsprungenen Gesichtspunkten ordnen. Der Künstler kann ferner niemals mit denselben Mitteln arbeiten, wie die Natur, sondern er muß bisweilen zu völlig indisparaten Mitteln greifen, um die gleiche Wirkung hervorzubringen.

Wir sahen dies besonders deutlich bei der Lyrik. Ein lyrisches Gedicht, welches etwa die Stimmung einer Landschaft wiedergeben will, kann nicht etwa diese Landschaft nun in allen ihren Einzelheiten aufzählend beschreiben, sondern es muß an Stelle dessen etwas ganz anderes, etwa eine Erzählung, einen apollinisch geformten Gedanken setzen, und wird, wenn es vollendet ist, damit schließlich dieselbe Wirkung hervorbringen, wie die Natur mit den Mitteln ihrer äußeren Erscheinung.

Ebenso ist es mit der Landschaftsmalerei. Eine Landschaftsmalerei, welche nicht die äußere Erscheinung, sondern den psychischen Inhalt der Landschaft wiedergeben will, wird diese Absicht niemals durch ein äußeres Abkonterfeien dieser Landschaft erreichen, sondern sie muß an die Stelle der Dinge, welche die Natur ihr bietet, andere, individuell umgeformte, setzen; damit der von ihr geschilderten Landschaft eine höhere Prägnanz und innere Notwendigkeit verleihen, welche es bewirkt, daß man sich bei ihrem Anschauen nun nicht mehr dieses oder jenes Verschiedene denken kann, d. h. daß man sie nicht mehr als dieses oder jenes zufällige Landschaftsbild ansieht, sondern mit Notwendigkeit nur den einen, vom Künstler gewollten oder gemeinten psychischen Inhalt darin erblickt.

Die Natur ist reich und kann verschwenderisch sein; der Künstler, der sich mit Mühe sein weniges erarbeiten muß, muß damit haushalten und seine wenigen Elemente so gruppieren, daß sie der vollständigst mögliche Ausdruck des von ihm Gemeinten werden. Der Künstler kann Bäume, Berge malen, die es in der Natur vielleicht gar nicht gibt und er kann mit ihnen unter Umständen den psychischen Inhalt der Landschaft wahrer und notwendiger wiedergeben, als wenn er die Elemente der Natur sklavisch nachahmte.

Wir begreifen alle diese zuletzt besprochenen Erscheinungen unter dem Namen der Ersatztheorie, als einer solchen, welche für den Künstler Ersatz der von der Natur gegebenen Elemente durch eigene, individuell umgeformte zur Erzielung einer höheren, typischen Wahrheit und Notwendigkeit in Anspruch nimmt; eine Theorie, deren Notwendigkeit wir zuerst bei der Lyrik einsahen und die wir nun auch auf die Landschaftsmalerei anzuwenden gezwungen sind.

Hieraus ergibt sich nun weiter für diese ideale Land-

schaftsmalerei ganz dasselbe, was wir bei der Musik wahrgenommen haben: nämlich daß der Künstler bei Leibe nicht auf diejenigen psychischen Landschaftsinhalte beschränkt ist, welche die Natur ihm darbietet, sondern daß hier wie dort die Phantasie selbsttätig weiterschafft; und so können wir denn weiter zu der Behauptung gelangen, daß der Künstler mit seinen Bildern landschaftliche Stimmungen ausprägen kann, welche in der Natur ihm niemals begegnet sind, ja, noch mehr: welche in der Natur überhaupt vielleicht niemals vorkommen oder vorkommen können.

Rembrandt hat Landschaften geträumt, die in der ganzen Welt nicht existierten, und mit ihnen den Ausdruck tiefster psychischer Momente gewonnen, wofür man zum Beweise die berühmte Cassler Abendlandschaft vergleichen mag.

Eine solche Landschaftsmalerei kann nun, ganz im Gegensatz zu jener anfangs behandelten, äußerlich nachahmenden, zur Musik nicht allein in Beziehung gebracht werden, sondern es ergibt sich die notwendige Folgerung, daß sie mit ihr eigentlich völlig eins sei. — Eine künstlerische Seele, die nach Ausdruck ringt, auf beiden Seiten vorausgesetzt, ist es ein und dasselbe Element der Wirklichkeit, aus welchem beide ihre Symbole entnehmen, mit dem einzigen Unterschied, daß die eine den inneren, psychischen Inhalt nur durch äußere Zeichen wiedergeben kann, während die andere, die Musik, diesen Inhalt, man möchte sagen geradezu selber gibt. Denn wir vermögen von den Tönen und Akkorden schließlich nichts anderes auszusagen, als daß sie nicht ein äußeres Zeichen für das Psychische, sondern daß sie gewissermaßen jenes Psychische selber sind.

* * *

Suchen wir nun, wo eine solche Landschaftsmalerei, wie wir sie im vorhergehenden in kurzen Umrissen zu definieren unternommen, in Wahrheit zu suchen sei, so sehen wir zwar schon bei früheren großen Landschaftern (von Dürer und den Gleich- und Nachzeitigen gar nicht zu reden), etwa bei Ruisdael, Rottmann und ähnlichen durchaus das Bestreben, aus ihren Landschaften mehr als eine Fülle von Einzelheiten zu machen, sie mit einem psychischen Inhalt, mit einem Hauch von höherer, innerer Notwendigkeit zu durchdringen. Den eigentlichen Meister dieser Kunst aber und ihren eigentlichen Vertreter treffen wir in

Arnold Böcklin an. Bei ihm ist die Landschaft das geworden, was wir oben prätendierten: der reine und absolut notwendige Ausdruck einer ganz bestimmten Stimmung, ja, man kann nahezu sagen, diese Stimmung selbst; und zugleich ist er auch der selbstschöpferische Genius, der landschaftliche Stimmungen schafft, welche über das von der Natur Gebotene hinausgehen.*)

* * *

Wir haben also eine Landschaftsmalerei gefunden, welche zur Musik in engster Beziehung, ja, fast im Verhältnis der Identität steht, und wir haben auch schon ihren großen Meister kennen gelernt: sie ist in Arnold Böcklin repräsentiert.

Einen gleichen Gipfelpunkt haben wir auf der Seite der (dionysischen) Musik in Richard Wagner; und es steht somit die Musik Richard Wagners auf der einen der Landschaft in den Bildern Arnold Böcklins auf der anderen Seite gegenüber.

Wir haben gesehen, daß dies zwei innerlich vollkommen gleiche Elemente sind, daß sie beide dasselbe Moment der Wirklichkeit, die Landschaft nach ihrem psychischen Inhalt, zur Grundlage haben.

Indem wir weiter auf den fundamentalen Gegensatz zurückgreifen, den wir unsrer Betrachtung von vornherein zugrunde gelegt haben: den Gegensatz der dionysischen und apollinischen Kunst, so erinnern wir:

Das Wesen der apollinischen Kunst ist Form, Linie, äußeres Geschehen, äußere Gestalt. Die Plastik gehört,

---

*) Belege für das letztere sind: seine „Toteninsel", seine „Gefilde der Seligen", der „Frühlingsreigen" der Dresdner Galerie usw. Was aber mit jener typischen Notwendigkeit gemeint sei, mag man etwa wiederum an der schon besprochenen „Frühlingshymne" abnehmen. Wir sehen hier eine Frühlingslandschaft; aber das ist keine x-beliebige, da oder dort hergenommene, sondern wir haben den Eindruck: diese Landschaft kann nur eben so sein, wie sie Böcklin gegeben hat. Die Frühlingsstimmung der Natur scheint hier so gleichsam kondensiert zur Erscheinung getreten, daß das Verrücken eines Grashalms gleich das Ganze zerstören würde. Ja, wir wollen uns nicht scheuen, das letzte Wort auszusprechen: diese Landschaft ist eigentlich gar keine Frühlingslandschaft mehr, sondern sie ist der Frühling selbst; und all die einzelnen Motive: die unter dem stillen Windhauch sich kräuselnden Wellen, das sanfte Wiesental, das zur Villa emporzieht, ja, diese Villa selbst, erscheinen in einem solchen Lichte, als ob sie der eigentliche, letzte Ausdruck aller Frühlingsstimmung wären.

wie wir sahen, fast ganz, die Malerei zu einem großen Teil, die Dichtung etwa zur Hälfte dahin.

Das Wesen des Dionysischen besteht demgegenüber in einem dunkeln Massenhaften; nicht in der Einzelerscheinung, sondern in der Stimmungsgrundlage, in einem tief innerlichen Auf- und Niederwogen, welches nirgends fest zu greifen oder mit Händen zu fassen ist. Nicht Form, nicht Gestalt bilden sein Wesen, sondern es ist gewissermaßen die unendliche Meeresflut, aus der sich die Venus anadyomene erst erheben kann.

Fragen wir nun, welche Gebiete der Kunst und der Wirklichkeit im Gegensatz zu jenen andern apollinischen Künsten dem Gebiet des Dionysischen angehören, so müssen wir hier nun an erste und fast einzige Stelle eben wieder jene beiden Künste, die Musik und die Landschaftsmalerei, setzen.

Mit anderen Worten: Landschaft und Musik, beide verbunden durch das gemeinsame Element der Stimmung, bilden die beiden Hauptäußerungen dionysischer Kunst. Das Dionysische kann in keiner andern Kunst, als in der Musik und Landschaftsmalerei, den Ausdruck an sich finden. In allen anderen Künsten, z. B. der lyrischen Dichtung, muß es im Sinne der Ersatztheorie durch andere, apollinische Elemente ausgedrückt werden.

Wir haben freilich auch jene Einschränkung in Erinnerung zu bringen, auf die wir schon einmal das Augenmerk unserer Leser richteten.

Daß die Landschaftsmalerei nur zu einem gewissen Teil der dionysischen Kunst angehört, ist schon vordem ausgeführt worden. Wir möchten als den ausgesprochensten Vertreter einer apollinischen Richtung innerhalb der Landschaftsmalerei gegenüber einem Böcklin etwa einen Jos. Anton Koch anführen. — Von der Musik gilt aber das Gleiche, daß auch in ihr, obwohl sie ihrem Wesen nach noch mehr als die Landschaftsmalerei als eine dionysische Kunst aufzufassen ist, das Apollinische eine keineswegs unwesentliche Rolle spielt und gerade in der sogenannten klassischen Epoche vielleicht die Oberhand gewonnen hat, wie denn der Begriff des „Klassischen" bei uns in eigentümlicher Weise überhaupt immer mit dem Begriff des Apollinischen assoziiert zu sein scheint. Als reine Formenkünstler der Musik mögen wir etwa Bach, Mozart und Haydn betrachten.

Nachdem wir aber diese Einschränkung gemacht haben, kehren wir zurück und sagen, daß Musik und Landschafts-

malerei ihrem Wesen nach im Gegensatz zu allen andern als die eigentlich dionysischen Künste anzusehen sind.

Und wenn wir nun weiter auf die Quelle dieser beiden Künste zurückgehen (welche wir in der Landschaft zu suchen hatten), so schließen wir, daß derjenige Ort, an welchem das Dionysische in der Wirklichkeit zu objektiver Erscheinung tritt, in welchem es im letzten Grunde enthalten und auf welchen es daher unter allen Umständen und in allen seinen Erscheinungen zurückzuführen, kein anderes sei, als dasjenige Moment der Wirklichkeit, welches wir unter dem Begriff der Landschaft zu begreifen pflegen.

In diesem Sinne stellen sich Wagners Musik und Böcklins Landschaft also dar als der Inbegriff der dionysischen Kunst.

Wir werden uns nun aber weiter zu fragen haben: Da die gesamte Kunstleistung dieser beiden Meister weder auf die Musik einer-, noch auf die Landschaft andrerseits beschränkt erscheint: unter welchem Gesichtspunkt werden wir den zweiten Teil ihrer Kunst, ihre Gestalten und Historien, zu betrachten haben; insbesondere, wie haben wir das Verhältnis dieser beiden anscheinend disparaten Teile in der Kunst Wagners oder Böcklins aufzufassen, und können wir vielleicht auch in bezug hierauf eine Identität zwischen der Kunst beider Meister konstatieren?

Es gilt von vornherein, sich klar zu machen, und das wird nicht schwierig sein, daß jener zweite Teil, die Gestalten oder Historien oder wie wir es immer nennen wollen, kurz das Gestaltenhafte in der Kunst beider Meister an sich das apollinische Element gegenüber dem dionysischen repräsentiert.

Ist uns dieses klar, so haben wir uns wieder jenes Grundgesetz ins Gedächtnis zurückzurufen, daß die apollinische Kunst niemals vor der dionysischen da ist; daß das Dionysische an sich immer als das Primäre, und, wo sich Apollinisches findet, dieses stets als aus dem Dionysischen hervorgegangen betrachtet werden muß.

So ist die griechische (apollinische) Tragödie aus der dionysischen Chorlyrik entstanden; so stieg, um das schon vordem angewandte Bild noch einmal heranzuholen, Aphrodite in ihrer apollinischen Schönheit aus den unendlichen Fluten des Meeres hervor; — kein Zufall, daß sich unter Böcklins Bildern auch dieses unvergängliche findet.

Von dieser Überzeugung aus werden wir nun auch den

richtigen Standpunkt zur Beurteilung des Verhältnisses von Figuren und Landschaft, oder andrerseits von Gestalten und Begebenheiten und Musik für den vorliegenden Fall gewinnen.

Das heißt: Auch bei Richard Wagner und Arnold Böcklin ist das dionysische Element, d. h. Landschaft auf der einen, Musik auf der andern Seite, durchaus als das primäre, alles Apollinische dagegen als das spätere, das sekundäre, zu betrachten.

Wie können wir dies Verhältnis nun näher präzisieren? — Und hier erst kommen wir auf den Grundcharakter und das eigentliche Wesen der Kunst Wagners und Böcklins zu sprechen: Es besteht eben darin, daß der apollinische Teil ihrer Kunst absolut abhängig von dem dionysischen, nur in ihm begründet und ohne ihn schlechterdings nicht zu verstehen ist; kurzum, wenn wir nach der wahren Ursache fragen, daß das Apollinische hier im tiefsten Grunde aus dem Dionysischen geboren erscheint.

Wir haben nicht ohne Absicht den Vergleich der Venus anadyomene gebraucht: wie sie und ihre Schönheit aus dem Meere, so sind Böcklins Gestalten in ihrem ganzen Dasein aus der Landschaft, Wagners Gestalten mit all ihrem Fühlen, ihrem Tun und Treiben aus der Musik geboren und ohne sie schlechterdings unverständlich, ja überhaupt wesenlos, wenn dieser Untergrund ihnen genommen würde.

Was sich hieraus für die Beurteilung der Kunst jener beiden Meister ergibt, wurde schon eingangs dieser Ausführungen vorweggenommen: daß wir nämlich Wagner seinem Wesen nach durchaus und absolut als Musiker, Böcklin nach dem seinigen durchaus und absolut als Landschaftsmaler zu fassen haben, und daß es eine völlig verständnislose Ansicht wäre, wenn wir etwa Böcklin als Historien-, Märchen-, Allegorienmaler oder wie man das immer nennen will, und Wagner etwa als den großen Dichter — der er auf dem Grunde seiner Musik tatsächlich geworden ist — von vornherein fassen und bezeichnen wollten; daß ferner die eigentliche Größe dieser beiden Meister darin besteht, daß sie aus jenem tiefen, an sich schon vollendeten dionysischen Element, welches das Wesen ihrer Kunst ausmacht, nun apollinische Gestalten und Begebenheiten emporzuschaffen und ans Licht zu heben wußten, deren Größe und, man möchte sagen, absolut notwendiges und essentielles Dasein nun eben auf jener ihrer Herkunft, auf dem festen Wurzeln an

ihrem dionysischen Mutterboden liegt, von dem sie schlechterdings nicht zu trennen sind. Wie die einzelnen Sterne, die am Himmel leuchten, in der Harmonie des Weltalls, so haben sie ihr Dasein auch nur durch den Zusammenhang mit einer großen und ewigen dionysischen Harmonie, und müssen vergehen, wenn diese auch nur um Haaresbreite ins Schwanken gerät.

Das Wichtige ist, daß wir auch hierin wieder, nämlich in dem Verhältnis des Apollinischen und des Dionysischen innerhalb ihrer Kunst, absolute Identität der beiden Meister nachweisen zu können glaubten.

Um nun auf das Wesen der durch sie vertretenen Kunst tiefer einzugehen und insbesondere und vor allem über das für das Wesen dieser Kunst so entscheidende Verhältnis des apollinischen und dionysischen innerhalb derselben deutlichere Vorstellung zu gewinnen, denken wir im folgenden die beiden Künstler zu sondern und jeden von beiden einer genaueren Betrachtung für sich zu unterziehen.

ZWEITER TEIL

Indem wir uns zuerst dem Richard Wagner zuwenden, haben wir uns zu fragen: welches sind die Konsequenzen der oben aufgestellten These, daß die Musik (als dionysische Kunst) in gleichem Maß, wie alle anderen Künste, durch Nachahmung der Natur sich ihre Symbole schaffe, und zwar, daß dasjenige, was sie nachahme, die Landschaft sei.

Welche Konsequenzen ergeben sich zunächst für die Entstehung des Kunstwerkes, für die Schaffensweise des Künstlers? — Erfindet etwa der Musiker erst Landschaften und bildet ihnen dann seine Musik nach — oder wie haben wir uns diese Kontiguität in seiner Seele vorzustellen?

Es ist selbstverständlich, daß das eben Ausgesprochene absurd und lächerlich erscheint. Der Musiker wird niemals zum Landschaftsmaler, auch nur in seinem Geiste, werden. Gleichwohl werden wir nicht umhin können, wenigstens ein dunkles oder dumpfes Landschafts-Gefühl als die fortwährende Grundlage seiner Tonschöpfungen für den Künstler in Anspruch zu nehmen. Dieses Landschafts-Gefühl stellt eben jenen psychischen Inhalt der Landschaft dar, welcher als etwas objektiv Für-sich-bestehendes betrachtet werden muß.

Ein solcher braucht nun keineswegs im Geiste des Musikers sich schon in die äußere landschaftliche Erscheinung zu verdichten; wir werden vielmehr annehmen müssen, daß zwar Ansätze zu einer solchen Verdichtung in gewissen großen Grundfarben und Grundformen bereits stattfinden, daß aber dann sogleich dieser psychische Gehalt mit all seinen Teilen in das Ausdrucksmittel dieses spezifischen Künstlers, eben des Musikers umschlägt, d. h. statt zur sichtbar erscheinenden Landschaft: zur Musik sich verdichtet.

Einen solchen, nur in groben Umrissen bezeichneten psychischen Prozeß bei der sogenannten Komposition werden wir also insbesondere auch für Richard Wagner anzunehmen haben; und wir mögen uns hier ein Bild des dionysischen Musikers aus der Phantasie konstruieren, dessen Geltung

wir eventuell auch auf Richard Wagner werden ausdehnen dürfen.

Wir stellen uns vor, wie man diesen dionysischen Musiker beim Komponieren etwa antreffen könne: mit dem Haupt und dem ganzen Oberkörper über das Notenpapier gleichsam hingelagert, die Ellbogen zu beiden Seiten ausdehnend, und wie er nun, indem er mit fieberhafter Hast die Zeilen herunterkritzelt, diesen Akt etwa mit einem unaufhörlichen undeutlichen, wie aus tiefsten Tiefen heraufdröhnenden Brummen und Summen begleite, welches ihm selbst offenbar wie das Brausen eines gewaltigen Orchesters erschiene.

Wir halten dafür, daß in einer solchen Arbeitsweise die ungeheure Anspannung aller nervösen Kräfte auf das innerlich geschaute Bild und die fieberhafte Angst, dieses auch nur einen Augenblick aus dem Gesichtskreis zu verlieren, zum Ausdruck komme; da nur durch tiefstes Versenken in ein Meer von Stimmung oder, wie wir sagen mögen, von landschaftlichen Gefühlen seine durch und durch dionysische Kunst zustande kommen kann.

Wenn wir uns so den psychischen Prozeß beim Schaffen in der Seele des Künstlers anzudeuten versuchten, so fragt es sich nun zweitens, welche Konsequenzen sich für das Kunstwerk selbst, sowie für dessen Auffassung und Beurteilung ergeben, insbesondere, auf welche Weise das dionysische Grundelement, die Landschaft, nun eben in Richard Wagners Kunst zur Erscheinung tritt.

Wir kommen hier vielleicht zu dem wichtigsten Teil unserer ganzen Untersuchung, da wir es aussprechen müssen, daß wir die Landschaft als das Grundprinzip von Wagners gesamter Kunst betrachten, ohne welches ihr Verständnis im letzten Grunde ausbleiben muß.

* * *

Um diesem Problem näherzutreten, wird es sich empfehlen, einstweilen zu einigen konkreten Anschauungen überzugehen.

Es wurde schon früher bemerkt, daß uns als die Repräsentanten von Wagners Genius zunächst nur seine späteren Werke: Tristan, Ring des Nibelungen, Meistersinger und Parsifal dienen können, während alles Frühere zum mindestens an zweite Stelle zu schieben, wenn nicht gar auszuschalten ist.

Für Tristan und den Ring des Nibelungen ist die Bedeutung der Landschaft, wenn man zunächst auch nicht von einer letzten und extremen Bedeutung reden wollte, ohne weiteres klar.

Es ist ganz unmöglich, den Tristan ohne gewisse landschaftliche Voraussetzungen und Vorstellungen aufzunehmen oder im Gedächtnis zu reproduzieren.

Hier ist es vor allen Dingen immer wieder das Meer, die blaue, sanft gekräuselte Meeresflut, die mit dem Beigeschmack einer unbegrenzten, ewigen Ferne immer wieder in den Stoff hineintönt und von vornherein den Grundton angibt. Auf uferlosem Meer erblicken wir beim ersten Aufziehen des Vorhangs das Schiff; auf die blaue Meerflut ist im ganzen dritten Akt wieder unser Auge und Tristans Sehnsucht gerichtet, und dazwischen schiebt sich nur, gleichsam nicht heimisch in dieser Welt, der kurze Zustand vermeinten gegenwärtigen Glückes auf festem Erdboden ein.

Aber über das Meer hinaus ist es dann ein weites, sonnendurchglänztes Land, sind es felsige Küsten, mit ihren scharfen Formen in einen sanften und ewig blauen Duft getaucht; und auf solcher blauen Küste Burgen sich erhebend, auf denen starke und herrliche Menschen wohnen — so mag sich uns in knappsten Umrissen das einfache und doch so unendlich tiefe Landschaftsbild des Tristan darstellen.

Eben dieses einheitliche, ganz feste Landschaftsbild halten wir nun mit der Musik so eng verbunden, daß es fast als identisch damit anzusetzen ist.

Wie sollte man die ersten Töne des Tristan-Vorspiels hören, ohne in demselben Augenblick jene weite, eigentümlich zwischen blau und grün gefärbte Meerflut vor Augen zu haben. Die Töne scheinen mit diesen Bildern und Farben fast identisch zu sein. Kaum sind ein paar Takte erklungen, so sind wir schon in die tiefste Mitte dieser unendlichen Stimmung, wie man wohl sagt, versetzt, d. h. in die Mitte des Landschaftsbildes oder der landschaftlichen Anschauung, welche der Tristan zum Grundthema hat. Und so einheitlich geht durch das ganze Werk dieser Grundton fort, daß auf ihn gleichermaßen wie das Vorspiel auch am Schluß jener sogenannte Liebestod der Isolde gestimmt erscheint: auch hier trotz aller Bewegung kein Sturm und keine schwarze Wolke: es glänzt noch immer dasselbe sonnige Meer, und in seinen blauen Fernen ist so

viel unendlicher Sehnsucht verborgen, daß selbst Tristan und Isolde mit all ihrem Lieben und Leiden darin zu ertrinken noch reichlich Platz haben.

Was wir aus Tristan und Isolde als fruchtbarste Lehre ziehen können ist dies, daß die einheitliche Grundstimmung, die wir an jeder einzelnen Wagnerschen Oper für sich gesondert wahrnehmen, aus nichts anderem als aus der zugrunde liegenden einheitlichen landschaftlichen Anschauung resultiert, welche in diesem Fall in der unendlichen Fläche des Meeres mit dem ihr von vornherein eigenen Sehnsuchts-Akzent ihren Mittelpunkt hat. Dieser Sehnsuchts-Akzent, der durch die ganze Oper durchklingt, liegt nicht etwa in dem Stoff begründet, sondern ist durch die landschaftliche Anschauung von vornherein gegeben.

* * *

Wir wollen, ohne uns auf eine detailliertere Ausführung an dieser Stelle einzulassen, in gleicher Weise den Ring des Nibelungen auf seinen landschaftlichen Gehalt hin ins Auge fassen, wo uns nun statt eines großen Werkes gleich deren vier geboten werden.

Fragen wir, wie sich das hier zugrunde liegende Landschaftsbild etwa gestalten mag, so werden wir vor allem auf die durchgehende Teilung und die Gegensätze zwischen mehreren verschiedenen Sphären hingewiesen, in denen, gleichsam parallel untereinander, alles Geschehende vor sich geht.

Es sind zunächst die großen Gegensätze von himmlischem, irdischem und höllischem Reich, von Walhall, Erde und Hel, die uns entgegentreten.

Auf freien Bergeshöhen in ewig goldigem Glanze die Götter wohnend; in den Tiefen der Erde in ewiger Finsternis die Nibelunge ihres Reiches waltend, und zwischen beiden, „auf der Erde Rücken", auf der flachen Scholle, dem weiten, indifferenten, überall gleichen Lande, welches etwa als vom Fuße jener Höhen gen Norden sich in unabsehbarer Ebene erstreckend gedacht werden kann, „wuchtend der Riesen Geschlecht".

Wir möchten gleich bei diesem letzten Ausdruck einen Augenblick verweilen, um an einem Beispiel zunächst bei Gelegenheit jene Abkunft und Geburt der Gestalten aus dem dionysischen Element der Musik, der Stimmung, der

Landschaft, und ihren engen Zusammenhang mit der letzteren aufzuzeigen.

„Auf der Erde Rücken — wuchtet der Riesen Geschlecht." — In diesen Worten ist auf prägnanteste Weise das Dasein dieses mittleren Geschlechtes ausgedrückt, und wie ließe sich eben bei dieser Charakteristik abstrahieren von der Landschaft? Sie gewinnt vielmehr erst Sinn und Bedeutung durch die Vorstellung der letzteren. Die Scholle des flachen Landes und die sich daraus ergebenden Vorstellungen des Ackerbaues, oder andererseits der weite, unendlich ausgedehnte Wald; die Mittelstellung zwischen den freien Bergeshöhen und der in der Tiefe hausenden Unterwelt, woraus eine gewisse Schwere, Bedrückung von beiden Seiten, aber auch der Charakter der reinen, in sich begnügten Mittelmäßigkeit gegeben ist: all dieses sind notwendige — wir können sagen landschaftliche Assoziationen, ohne welche sich ein unglücklicher Sterblicher vergebens abmühen wird, die Bedeutung und das Wesen der Riesen „bei Wagner" zu verstehen.

Es sind aber neben diesen drei Grund- auch noch andere, wesentliche Sphären, die den Gesichtskreis, die „Welt" des Nibelungenringes ausmachen.

Vor allen Dingen die Menschen. Sie sind mit keinem der drei genannten Geschlechter identisch; sie sind etwas völlig für sich Bestehendes, ein Mittelglied, eine Vermittlung und Vermischung zwischen allen dreien. Und wie bedeutsam auch für sie, für ihre Stellung und Bedeutung wieder der landschaftliche Hintergrund, auf welchem sie wurzeln!

Sie wohnen bei Wagner nicht in dem flachen Lande, — welches den Riesen untertan — sondern sie sind, charakteristisch genug, in den Flußtälern, am Fuß der Höhen angesiedelt. Wenn dort jenes flache, ewig einförmige Land den Charakter der in sich zufriedenen Mittelmäßigkeit bedingt, so wohnen die Menschen zwar auch in der Tiefe, in der Niederung; aber sie wohnen zugleich am Fuße der Höhen, d. h. sie haben Kontakt mit dem Göttlichen, welches dort oben haust. Ihr Blick ist nach oben, ist ewig jenen sonnigen Höhen zugewendet; das Streben nach oben ist die vornehmste Mitgift ihres Geistes, während dort dumpfes in sich Verharren die Riesen charakterisierte. Sie sind sterblich, aber sie stehen höher als jene, sie haben teil am göttlichen Wesen, sie reichen wenigstens mit ihrer

Sehnsucht zu den freien Höhen der Götter hinauf, wie sie auch als deren Abkömmlinge gedeutet werden.

Auch hier wieder liegt in ihrer landschaftlichen Einordnung (in dem Wohnsitz im Flußtal und zwischen den Höhen des Rheins) der eigentliche Hebelpunkt des Verständnisses.

Wie endlich wollen wir Mimes und Alberichs Wesen anders erklären, als aus der ewig freudlosen Finsternis der Tiefe geboren, in der sie hausen.

Aber die Welt des Ringes, die man etwa einer homerischen Welt mit voller Berechtigung an die Seite stellen könnte, ist mit diesen Typen keineswegs erschöpft. Auch die Tiefe des Rheines, des Stromes, an dem die Menschen ihre Sitze haben, ist bevölkert. Sie ist bevölkert mit einem Geschlecht, welches nun gleichermaßen wie die lichte und klare, ewig ruhig und heiter dahinwallende Flut, die Repräsentanten eines heiteren, gleichfalls in sich begnügten, aber nicht stumpfen, lastenden, sondern von klarem Lichte erleuchteten, in ewigem Ebenmaß und Gleichmut sich dahin bewegenden Daseins in sich faßt.

Es sind die Rheintöchter gemeint; auch ihr Wesen und Bedeutung ohne die Vorstellung der Landschaft schlechthin unverständlich. An dem ewigen Wechsel von Tag und Nacht schlingt sich wie an einem sanften Faden ihr Dasein hin. Sie grüßen mit Frohsinn aufs neue an jedem Morgen den goldnen Strahl, der des Schläfers Auge zum Erwachen küßt, und sehen mit Trauer an jedem Abend wieder sein Verbleichen. So schlingt sich ihr Leben in einem stillen, ewigen Wechsel hin; durch das Auge der Sonne haben sie teil am ewigen Licht; sie freuen sich sein und seiner allmorgendlichen Wiederkehr; es ist im Rheingold verkörpert; und wehe, wer das ewige Gleichmaß, die ewig bewegte Ruhe eines solchen Daseins stört: die kleinste Schwankung hat ewigen Schmerz und Zerstörung zur Folge. Alberich raubt ihnen das Gold. Nun sehen sie nicht mehr an dem regelmäßigen Faden von Tag und Nacht ihr Leben sich hinschlingen; sie sind in ein dunkles Chaos zurückgestoßen, des ewigen Lichtes beraubt. Ihr Dasein hat keinen Sinn, keine Bedeutung mehr, da ihm sein stiller, heiterer Fluß genommen ist; sie klagen und klagen ewig um des Rheines Gold, und dies ist die einzige Beschäftigung, die einzige Aufgabe, die ihnen übrig bleibt. —

Und dann zum Schluß von allen jenen Geschlechtern,

von allen jenen Sphären die tiefste und geheimnisvollste, auf die im Grunde alle anderen zurückgehen, der sie ihr Dasein verdanken und die als der ewig wirksame Hintergrund hinter allem Werden und Geschehen gedacht werden muß: die Wala mit ihren Töchtern, den Nornen.

Es ist die tiefste und herrlichste Gestalt, die Wagner — oder sollen wir sagen die nordische Sage? — geschaffen hat. Es ist die ewige Schläferin, die das Schicksal der Welt in ewigem Schlafe träumt. Ihre Träume spinnen die Nornen, und von ihnen geht der ewige Strom aus, der das Schicksal der Welt, auch der Götter und aller übermenschlichen Wesen, bestimmt. Dies Schicksal ist ein unabänderliches; wie die Wala es träumt, so muß es geschehen, und nur, indem man ihr selbst zu nahen, sie heraufzubeschwören, ihre Träume zu stören wagt, ist ein Eingriff in den ewigen Lauf der Dinge möglich, wie ihn ja denn auch Wotan zuerst zwischen Rheingold und Walküre, und dann später im Siegfried versucht, um alsbald erkennen zu müssen, daß doch auch seine Macht der Wala nichts anzuhaben, ihre Träume nicht zu stören vermag.

Und all dieses nun in die Landschaft gesetzt und aus der Landschaft geboren: die Grotte, von grünlichem Licht umdämmert, von ewigem Tau umkühlt, in der die Wala schlafend ihre Träume webt, Gewand und Haar von ewigem Reif bedeckt, und, das herrlichste von allen Bildern, die Wagners Kunst geschaffen hat: vor Tagesgrauen auf Bergeshöh' die Nornen webend, bis im Osten der erste Tagesstreif erglüht, und dann wieder zur Mutter hinabtauchend, um sich Rats zu erholen, weil „ewiges Wissen" zu Ende sei.

* * *

Wir wollen hier gleich das aussprechen, wozu wir fernerhin vielleicht nicht mehr Gelegenheit finden: daß wir nun die Größe dieses Werkes, des Nibelungen-Rings, nicht etwa — abgesehen von der Musik, als Dichtung betrachtet — in einer großen dramatischen Komposition und klar disponierten Handlung zu suchen haben; weshalb man sich auch immer vergeblich abmühen wird, den Ring zu „verstehen", d. h. die Handlung bis in ihre letzten Fäden klar zu verfolgen. Eine solche Klarheit, halten wir, existiert überhaupt gar nicht; sie hat auch für Wagner nicht bestanden; er wäre selbst über manche Frage, die man ihm wegen der Entwicklung der Handlungen und Begebenheiten

vorgelegt hätte, verblüfft gewesen, — wenn er es nicht etwa vorgezogen hätte, sich achselzuckend abzuwenden. Nicht darin besteht hier die Größe und nicht darin haben wir sie zu suchen. Wir dürfen überhaupt eine solche Unterscheidung zwischen „Handlung" oder „Drama" und Musik nicht vornehmen. — Sie besteht in der Tat nicht. Es sind ja nicht zwei verschiedene Hälften oder Elemente, sondern die Musik ist ja, wie gesagt, der Grund, auf dem die Gestalten sich bewegen und von dem sie mit allen ihren Taten und Leiden schlechterdings nicht abgelöst werden können; denn die Musik wiederum ist ja nichts anderes, als der künstlerische Ausdruck der Landschaft, in der Wagner alle seine Figuren geschaut und in die er sie hineingesetzt wissen wollte, ohne die sie aber überhaupt schlechterdings unverständlich bleiben.

Das heißt also: der letzte Hebel zum Verständnis dieses Werkes, sein letzter Sinn ist nicht zu erschließen durch ein Fragen nach Klarheit der Handlung und Psychologie, sondern alles Letzte und Höchste liegt in der gewaltigen landschaftlichen Anschauung und Perzeption des Künstlers und der Umschöpfung dieser landschaftlichen Anschauung in die Musik; während all die Gestalten und Begebenheiten, die sich da vor unserm Auge entwickeln, ihren eigentlichen Zusammenhalt in nichts anderem, als einzig in jenem dionysischen Grunde haben, aus dem sie geboren sind und mit dem sie auf Schritt und Tritt zusammenhängen. Nach etwas anderem haben wir nicht zu fragen: beim Nornen-Vorspiel und bei Brünhildens Racheschwur, bei dem Reigen der Rheintöchter wie bei Siegmunds unseligem Geschick: es ist immer das eine Große, wodurch all dieses zusammengehalten wird: die Landschaft, die Musik, wie man es nennen will, kurz der Grund und Boden, das Milieu jener eigen für sich bestehenden Welt des Nibelungen-Ringes, die wir schon an früherer Stelle einmal der homerischen Welt an die Seite zu setzen unternahmen, und in deren Schöpfung und zusammengesehener Anschauung — nicht in der einzelnen Ausspinnung der Begebnisse — die eigentliche letzte Größe von Richard Wagners Genius besteht. Und daraus mögen wir gleich noch eine weitere Konsequenz ziehen: daß der Grundcharakter des Werkes, trotz aller einzelnen, noch so gewaltigen dramatischen Züge, in letzter Linie doch ein epischer ist: es ist im letzten Grunde doch ein Bleiben, ein Beharren, eine Ewigkeit, kein reißender

und zusammenhängender Fortschritt, keine in sich geschlossene und in sich hinreichend begründete Handlung, die hier gegeben ist.

* * *

Fragen wir nun, wie dieses landschaftliche Element auch im Ring, wie wir es im Tristan schon flüchtig anzudeuten versuchten, in der Musik unmittelbar zum Ausdruck kommt (wie wir ja denn die Landschaft überhaupt erst aus der Musik gewinnen und sie nur als in ihr gesetzt und vorhanden zu betrachten haben, indem wir von dem Bühnenbild völlig abstrahieren können), so mögen wir mit dem Hinweis auf einzelne besonders charakteristische Stellen und Beispiele antworten.

Damit wollen wir, wie es scheint, uns an eine Ausdeutung gewisser Stellen der Wagnerschen Musik, etwa der sogenannten „Motive", machen. Aber davon soll ganz und gar nicht die Rede sein.

Wir haben vielmehr an dieser Stelle ausdrücklichst zu warnen vor einer Verwechselung mit dem, was wir Programmmusik zu nennen pflegen. Das Wesen der Programmmusik, welche immer nur als eine späte Spielerei, etwa wie in der Sphäre der bildenden Künste die Illusionsmalerei, in die Kunst eintreten kann, beruht im wesentlichen auf der äußeren Nachahmung gewisser äußerer lautlicher Elemente der Wirklichkeit, durch die mosaikartig, im Vertrauen auf die beim Hörer statthabende Assoziation ein solches Musik-Bild zusammengesetzt wird, wie es etwa Liszts Hunnenschlacht geben will. Solche nachzuahmenden lautlichen Elemente sind also etwa: Pferdegetrampel, Glockengeläute und Schellenklang (wie in Carl Weiß' „Polnischem Juden" neuerdings nicht ohne Wirkung angewendet), Trompetenschall, Waffengeklirr, das Geklapper eines Tanzbodens u. dergl. mehr, — oder beruhen andererseits auf einer gewissen Laut- oder musikalischen Symbolik, indem also etwa der Eindruck der Schwere durch schwere musikalische Schläge, der der Leichtigkeit durch einen leicht tändelnden Rhythmus, der Energie durch energische Einsätze, der Melancholie durch die Anwendung von Molltonarten u. s. w. hervorgerufen werden soll.

Von alledem kann bei der Kunst Richard Wagners auch nicht im entferntesten die Rede sein. Die Musik hat ja nur einen einzigen wirklichen Gegenstand der Nach-

ahmung, ebenso gut wie ihn jede andere Kunst besitzt, und das ist die Landschaft. Auf sie einzig und allein kann daher auch jede wahre Kunst dionysischer Musik zurückgehen.

Und so sehen wir denn auch Wagners Musik in der Tat überall, im Ring wie in allen anderen Schöpfungen seines vollendeten Genius aus der unmittelbarsten Tiefe der Landschaft geschöpft, zu landschaftlicher Stimmung überall geradezu verdichtet.

Der Ring beginnt, noch ehe sich der Vorhang zum erstenmal gehoben, mit jenem wogenden Schwall der Musik, den man als das „Natur-Motiv" mit einigem Recht bezeichnen mag; und wir befinden uns sogleich mit den ersten Tönen in der ganzen Tiefe dieser ewigen Wagnerschen Welt mitten drin.

Die Musik ist nun hier in aller Welt nicht etwa eine „Nachahmung" des Wogens oder des Rauschens der Flut, sondern es ist die Stimmung selbst, die Stimmung jener ewig wogenden Wassertiefe, die Stimmung, die uns entgegentreten muß, wenn wir uns etwa in die Tiefe des Rheins versetzt denken: in dämmerndem Licht; der goldne Sonnenstrahl schimmernd über der ewig gleichen gleitenden Flut u. s. f. Den gleichen Charakter heiteren, unberührt dahinfließenden Daseins trägt auch das eigentliche Rheintöchter-Motiv.

Wenn wir dann unsern Blick zu den Göttern emporwenden, zu denen auch das äußere Geschehen, die szenische Folge uns zunächst hinüberleitet, so liegt in dem sogenannten Walhall-Motiv der ganze warme Glanz und die ruhige Hoheit verborgen, welche die Landschaft als Untergrund jenem höchsten Geschlechte verleiht, welche die Burg der Götter umstrahlt.

Der wuchtigen Kraft der die flache Scholle bestellenden Riesen ist in deren eigentümlichem Schritt-Motiv ein Ausdruck geschaffen, während aus den Tiefen der Erde Alberichs finstere Macht etwa in den unruhig gezogenen Tönen des Nibelungenhaß-Motivs unheimlich heraufdröhnt.

Und gegenüber diesen Wesen von göttlicher Dauer und selbstherrlicher Macht das Geschlecht der „leidenden Menschen" in ganz anderen Farben uns gegenübergestellt, etwa in dem einsam im wilden Walde als ein gehetztes Wild schweifenden Siegmund. Nicht ruhiges Beharren oder hassende Kraft, sondern ewig ruheloses Irren und ewige

Sehnsucht ist dieser Menschen Los; und so versuche man nur, denjenigen Motiven, welche den Untergrund des Daseins jener göttlichen Wesenheiten ausmachen, etwa den Anfang der Walküre oder das erste Zwischenspiel mit seinem unendlichen Sehnsuchtsgehalt, das eigentliche Sehnsuchts-Motiv des jungen, nach der Mutter verlangenden Siegfried oder das Wälsungenleid-Motiv gegenüberzustellen, und man wird alsbald inne werden, daß es nicht andere Gestalten, Wesen mit anderen Lebensbedingungen, sondern daß es eine ganz andere Welt ist, die uns hier entgegentritt, ein ganz anderer Grund, auf den jene Gestalten, als diese, eingestellt sind.

Und um zuletzt noch das Herrlichste zu erwähnen, diejenige Szene des Ringes, die vielleicht am meisten und tiefsten landschaftlichen Stimmungsgehalt besitzt, mag an das Nornenvorspiel der Götterdämmerung erinnert werden. Die unendliche schicksalsmäßige Kraft der wenigen Akkorde, die die Worte: „Weißt du, wie das wird?“ (eigentlich das Motiv der Totenklage) begleiten, vermag nur noch intuitiv geschaut zu werden.

Und wie dann diese drei Schwestern der Nacht auf hohem Felsen im Morgengrau das Schicksal der Menschen weben, wie dann aus dieser dämmernden Tiefe der junge Tag zu lichtem Glanz sich erhebt und freien, göttlichen Gestalten den Weg bahnt, das alles, dünkt uns, müßten wir durch die Musik und in der Musik selber begreifen, und ganz allein in ihr, wenn wir auch niemals etwas von der sogenannten Handlung gehört oder auf der Bühne gesehen hätten. Man kann nicht durch die Musik das Erwachen des Tages „nachahmen“ (wie es etwa ein ärmlicher Geist durch einen Versuch der Nachahmung des Vögelgezwitschers oder ähnliche Scherze unternehmen könnte), sondern es kann nur eine Musik geben, die der künstlerische Ausdruck der landschaftlichen Stimmung, d. h. des psychischen Gehalts einer Landschaft beim erwachenden Tage ist. Und so „ahmt“ jene Musik, die vom Nornenvorspiel zu „Siegfried-Brünnhilde“ überleitet, nicht den erwachenden Tag „nach“, sondern sie ist, um von unsrer ein für allemal zu entschuldigenden Terminologie Gebrauch zu machen geradezu der erwachende Tag selbst: wir hören das Gezwitscher der Vögel, wir wittern den jungen Waldesduft, und wir sehen die Wolken am Morgenhimmel gerötet, und wenn uns jemand anstößt, wachen wir auf und begreifen,

daß es nur Musik war, die wir spielen hörten; und wir mögen uns nun diese Verwechslung erklären: Es ist derselbe psychische Inhalt, der einmal in dem äußeren Bild landschaftlicher Erscheinung, ein andermal in der Musik zutage tritt.

Diese Bedeutung der Musik als Stimmungs- oder landschaftlicher Inhalt ließe sich gerade im Ring bis ins Unendliche verfolgen. Wir wollen nur noch etwa erwähnen, daß die gleichfalls ungeheuere schicksalsmäßige Kraft, welche den beiden Akkorden innewohnt, mit denen die Götterdämmerung anhebt, (ursprünglich das Motiv von Brünnhildens Erwachen) und in welchen gleichsam das ganze Schicksal dieser ewigen Welt, wie es sich weiterhin entwickeln soll, bereits verborgen liegt, uns nicht minder auf einer landschaftlichen Assoziation zu beruhen scheint, welche uns nun den ganzen Komplex mit einem überschauen läßt, so daß über die bereits bekannten Bilder aus den sonnenumstrahlten göttlichen Höhen, dem angesiedelten Ufer des Rheins usw. schon jene landschaftliche Stimmung des Schlusses, tief gedrückt und vom Nebel verhängt, und endlich als Höchstes und Letztes aus jener Trübe sich erhebend das urgewaltige scheidende Abendrot der Götterdämmerung hinweg und zu uns herüber tönt. Und indem wir dies nun alles mit einemmal in jenen beiden Akkorden wie in einem Brennpunkt zusammensehen, bemächtigt sich unser die ganze Macht jenes Schicksals, das über dieser weiten Welt des Vergehens als das einzig Ewige waltet. Wir empfinden das Tragische, empfinden all die Leiden der Menschen und Götter auf einmal, aber empfinden zugleich eine versöhnende Kraft. Wir sehen diese Welt als den Traum der Wala; sie verschwindet als Traum, so wie sie als Traum entstanden ist, und über dem allen thront das bleibende, das ewige Gesetz der Welt.

* * *

Nur mit kurzen und flüchtigen Worten ist es uns möglich, auch beim Parsifal ähnliche Zusammenhänge anzudeuten, da dieses Werk erklärlicherweise zu den mindest bekannten Wagners gehört. Um die ungeheure Bedeutung, die auch in diesem Werke, und vielleicht in ihm im letzten und höchsten Maße, der Landschaft zukommt, anzudeuten, begnügen wir uns mit dem Hinweis auf ein Wort, wie etwa: „Du weinest — sieh', es lacht die Aue", in welchem

ein ganzes Meer von tiefster landschaftlicher Stimmung verborgen liegt und von welchem man — bezeichnend genug — auch den Titel für ein Bild des Arnold Böcklin hergenommen hat; sowie auf die ungemein ausgeführten Bühnenanweisungen, die Wagner gerade diesem Werk überall da hat zuteil werden lassen, wo es sich um Vorschriften über landschaftliche Dekoration handelt: so in erster Linie vor der 1. Szene des 3. Aktes (Parsifal im Walde mit Gurnemanz und Kundry) und an vielen andern Stellen.

* * *

Wir haben bisher nur vom Ring und von Tristan, nebenher vom Parsifal geredet und haben die eminente Bedeutung, die der Landschaft in diesen drei Werken zukommt, ohne weiteres anerkennen müssen, selbst wenn wir jene letzten Konsequenzen auf eine Identität zwischen Landschaft und Musik nicht gezogen hätten.

Hier aber scheint unserm ganzen Gebäude Umsturz zu drohen, denn wir sehen schon die schadenfrohe Miene des Gegners, welcher aus den von uns selber kanonisierten Beispielen schöpfend, uns auf seiner Gabel die Meistersinger aufspießend entgegenhält, als müßten bei diesem Werk, welches wir selbst als eines der Hauptstücke unter Wagners eigentlich kongenialen Schöpfungen angeführt, alle unsere „landschaftlichen" Theorien zusammenstürzen.

Wo soll wohl bei den Meistersingern die „Landschaft" herkommen, wo wir aus den Straßen und Gassen der engen Stadt kaum jemals, außer im letzten Bild, einen Ausblick in die freie Natur gewinnen?

Dieser Einwand ist uns aber in Wirklichkeit außerordentlich erwünscht, denn er führt uns noch auf eine überaus wichtige Frage, und auf eine Definition, die uns, wie wir hoffen, einen guten Schritt weiter führen wird.

In der Tat gilt all das, was wir beim Ring, bei Tristan und Parsifal zu konstatieren hatten, in gleich hohem Grade auch von den Meistersingern; ja, wir meinen in diesem Werke Wagners landschaftlichen oder dionysischen Genius vollends seine höchsten Triumphe feiern zu sehen. Aber wir finden, daß wir den Begriff der Landschaft völlig anders zu fassen haben, als es im alltäglichen gemeinen Leben zu geschehen pflegt. Wir pflegen hier mit „Landschaft" nur ein Draußen zu bezeichnen, welches außerhalb des spezifisch menschlichen Kreises liegt, d. h. wir verbinden damit

notwendigerweise den Begriff der „freien" Natur, d. h. der Natur, sofern sie vom Menschen und all seinen Schöpfungen abstrahiert werden kann, also Wald, Wiesen, Berge usw.

Wir kommen aber schon gleich hier, bei dieser allgemeinen Definition, in eine gefährliche Klemme, indem überall, in allen möglichen Landschaften, ob in der Natur oder auf der Leinwand, das Gebilde von Menschenhand in Form von Bauwerken jeder beliebigen Art, Brunnen, Gärten usw. sich als ein nicht zu übergehender, für die Wirkung des Ganzen integrierender Bestandteil hereindrängt.

Das wankende Gefüge jener allgemeinen Definition der Landschaft als der freien vom Menschen abstrahierten Natur zeigt sich somit gleich bei der ersten Probe.

Wir müssen unsern Begriff also offenbar ausdehnen; müssen ihn ausdehnen auf jede örtliche Anschauung, soweit sie irgend einen psychischen, d. h. einen wie immer gearteten Stimmungs-Inhalt repräsentiert, mag das nun in einsamen Tälern des Gebirges oder in Städten der Menschen oder endlich im Winkel eines Hauses sein. Die deutliche Fassung des Begriffs der Landschaft in unserem Sinne hat, in viel weiterem Umfang, also bezug auf jedes Bild, jede Anschauung unbelebter Natur oder unbelebter Örtlichkeit überhaupt, soweit diese einen einheitlichen Stimmungsinhalt repräsentiert.

Und so ist es denn bei den Meistersingern in der Tat nicht mehr die freie, vom Menschen abgetrennte Natur: Feld, Wald und Haide, die die landschaftliche Anschauung des Künstlers ausmacht, sondern es ist die goldige Sonne eines von schlichtem Bürgertum, treuer Betriebsamkeit und ruhigem Glück erfüllten, stillen und geschlossenen Ortes; es liegt über diesem Werke die Poesie einer Stube, wie sie Albrecht Dürer in seinem „Hieronymus im Gehäus" zu ewiger Verklärung erhoben hat. Und um mit schlagender Gewißheit zu beweisen, wie sehr aus dieser Stimmung heraus (welche eben durchaus eine landschaftliche, d. h. eine objektivierte Stimmung ist) das ganze Werk geboren erscheint, brauchen wir nur auf jenes Vorspiel zum dritten Akt hinzuweisen, welches mit den tiefsten Stimmungsgehalt bei Wagner überhaupt repräsentiert, und bei dem wir die goldenen Sonnenstrahlen, wie sie durch den Fliederduft und die Butzenscheiben in Hans Sachsens stilles Poetenkämmerlein fallen, förmlich mit Händen zu greifen versucht sind. Und wie eben die ganze poetische Handlung aus

dieser Stimmung heraus geboren ist, so haben wir auch hier wieder zu sagen: nicht jene Handlung, sondern die Stimmung ist das Größte daran.

Es ist sicherlich eine ganz andere Welt, die der Dichter hier, als etwa im Ring, vor unsern Augen auftut. aber wir stehen eben staunend vor dieser unerschöpflichen landschaftlichen Intuition, die Bilder der verschiedensten und entgegengesetztesten Art schaut und erschafft, wie wir sie in einer solchen poetischen Größe nirgend in der Natur gesehen und kaum jemals für möglich gehalten haben. Wir mögen lange nach Nürnberg gehen und uns mit allen Machinationen in eine solche Stimmung hinein zu reproduzieren versuchen: wir werden erbärmliche Stümper bleiben: Wagner hat sie in seiner Musik zu einer typischen Größe erhoben, neben der alles andere, was uns nun sonst noch davon entgegentreten mag — auch wenn es in Nürnberg selber ist, während wir die Meistersinger doch in den Theatermauern irgend einer modernen Stadt hören — fade und abgeblaßt erscheinen muß. Wie sehr es sich aber hier eben um „landschaftliche" Stimmung handelt, d. h. um eine Stimmung, die von einem äußeren Leblosen, von einer bestimmten lokalen Umgebung auf den Menschen ausgestrahlt wird, dürfte hier fast deutlicher sein, als bei den zuvor besprochenen Beispielen.

Es hat die Musik der Meistersinger wieder ihren ganz eigenen Reiz für sich, der von dem der anderen großen Werke wiederum total verschieden ist. Wir brauchen nicht die äußeren Gegensätze der Handlung anzuführen, — wie die große Aktion in stille, meist lyrisch wirkende Poesie, wie Sturm und Aufruhr in sanfte Klarheit umgesetzt, wie die ewige Macht des Schicksals in die Bande eines glückvollen und selbstgenügenden Daseins ausgeleitet erscheint: es liegt vielmehr im tiefsten Wesen der zugrunde liegenden landschaftlichen Anschauung und Konzeption diese Rückführung aus dem unendlichen Meer der Sehnsucht in den Hafen eines gegenwärtigen Glückes begründet. Wenn wir dort immer wieder auf jene eigentümlichen Sehnsuchts-Motive geführt wurden, die uns gleich aus den ersten langgezogenen Tönen des Tristan mit dem Ausblick auf das unendlich weite, in ferne Ewigkeit entschwindende Meer entgegentraten und die wir dann im Ring als eine besondere Mitgift des Menschengeschlechts im Gegensatz zu den göttlichen, auf eigener Wurzel ruhenden Wesen wieder-

fanden, so werden wir nach einem Ähnlichen in den Meistersingern vergebens suchen. Diese Sehnsuchtsmotive finden sich dort, der Natur der zugrunde liegenden Landschaft nach, so gut wie gar nicht; wenn man sie nicht etwa in jenem leisen, wehmütigen Anklang von Sehnsucht finden wollte, den wir etwa auch empfinden, wenn wir Maler und Dichter jener Zeit zur Hand nehmen, die zwar vornehmlich eben durch das ehrliche Streben zum Guten und Schönen charakterisiert sind, die aber doch einen leisen und dunkeln Instinkt zu haben scheinen, daß sie in einer Zeit befangen sind, aus der sie schlechterdings doch nicht herauskönnen. Dieses halb dämmernd schmerzliche Bewußtsein gibt ihnen einen eigentümlich ergreifenden Zug, und wir finden vielleicht auch des herrlichen Albrecht Dürers letzte Größe in jenem Ringen aus seiner Zeit heraus, in der er doch so tief und mächtig wurzelte.

* * *

Wir müssen nun auch noch mit einem Wort auf die älteren Opern Wagners zurückgreifen, in erster Linie auf Holländer, Tannhäuser und Lohengrin, um zu sehen, wieso sich auch hier schon, obgleich wir den Genius des Meisters in diesen früheren Werken noch keineswegs sich seiner Bestimmung nach vollendend annahmen, die Spuren einer landschaftlich-dionysischen Kunst aufweisen lassen.

Es ward schon früher darauf hingedeutet, daß man in diesen früheren Opern naturgemäß Wagners eigentlichen Genius, sofern man ihn rein finden will, vor allen Dingen in der Ouvertüre zu suchen hat, d. h. an demjenigen Orte, wo er, mit reiner Musik arbeitend, am frühesten sich von den Banden alter romanischer Sing-sang-Tradition befreit, während den Opern als solchen in diesen frühen Werken noch sehr vielfach — am stärksten im Holländer, am wenigsten vielleicht im Lohengrin — jener kantaten- und arienhafte Charakter anhaftet, der in seinen späteren Werken undenkbar und dem tiefsten Wesen seiner Kunst innerlich zuwider ist, indem aller Gesang, alle Darstellung und Bewegung auf der Bühne, kurz alles Apollinische hier erst als das Sekundäre, nämlich aus dem dionysischen Element der reinen Musik oder reinen landschaftlichen Anschauung heraus Geborene erscheint. Alles dagegen, was mit Arie, Kantate, überhaupt — wenn man so sagen darf — mit schönem Gesang zusammenhängt, weist den gegenteiligen

Charakter auf, indem hier der Gesang, das gesungene Wort stets die Hauptsache, die reine Musik dagegen nur Begleitung zum Gesange ist (es sei nur an Wolframs Lied an den Abendstern, an Tannhäusers Preislied usw. erinnert), ein in Wagners späterer, eigentlich ausgebildeter Kunst völlig undenkbares Verhältnis.

Wenn wir dagegen die Vorspiele dieser verschiedenen Opern ins Auge fassen, so werden wir vielmehr oft durch die Gewalt der unmittelbaren dionysischen, d. i. landschaftlichen Anschauung frappiert, die schon in diesen frühen Werken zutage tritt.

In der Ouvertüre kann man wohl sagen, daß selbst der Holländer Wagners gereiftem Genius schon annähernd genügt; besonders scheint das sogenannte Holländer-Motiv bereits mit einer solchen Kraft der Intuition konzipiert, daß wir nur desto unangenehmer getroffen werden, wenn der so gewaltig eingeführte Holländer nachher in dem breiten, kantatenhaft wirkenden Rhythmus der für die Oper höchst ungeeigneten fünffüßigen Jamben seine etwas schwächlichen und verflauten Gefühle auszuströmen beginnt.

Diese seltsame Mischung von echt Wagnerscher, d. h. ursprünglich dionysischer Kunst mit der innewohnenden Kraft, aus sich heraus apollinische Gebilde zu gestalten, mit andrerseits einer durch Tradition überkommenen Kunst des schönen Gesanges mit Musikbegleitung, tritt naturgemäß hier im Holländer am allerschärfsten und peinlichsten zutage, und es bleibt zu bedauern, daß Wagner nicht in reiferen Jahren an diesen großen und seiner würdigen Stoff herangekommen ist.

Wenn wir übrigens die Spuren echt Wagnerscher dionysischer Kunst im Holländer sehr wohl nachweisen können, so ist doch gerade die Kraft dieser dionysischen Kunst, aus sich heraus apollinische Gebilde zu gestalten (wodurch in Wagners späterem Sinne überhaupt erst eine Oper entstehen kann), hier noch äußerst gering, und man wird wohl im allgemeinen annehmen müssen, daß beim Holländer wie bei allen früheren Opern-Komponisten der Stoff noch das Primäre, d. h. vor der Musik Dagewesene ist, zu dem dann die letztere erst als etwas Nachträgliches konzipiert wurde; wobei denn freilich, etwa in der Konzeption des Holländer-Motivs, die dionysische Kunst schon selbstständig zu schaffen und nun ihrerseits wieder den Stoff und dessen Erfassung zu beeinflussen begann.

Hierin wird in den folgenden Opern nun schon ein deutlicher Schritt vorwärts getan. Tannhäuser und Lohengrin zeigen bereits jeder für sich eine so feste und durchklingende Grundstimmung, daß wir diese letztere, d. h. das dionysische Grundelement, mindestens insoweit als das Primäre werden anzusetzen haben, als sie dem Meister als Apperzeptionsorgan zur Apperzeption und Aufnahme des von außen an ihn herantretenden Stoffes diente. Ohne den Stoff in diesem Falle vielleicht keine Oper möglich, aber wiederum kein Stoff ohne die landschaftliche Grundstimmung, welche beim Künstler schon vorher vorhanden war. Insofern ist hier zwar der Stoff noch nicht so völlig eine Geburt der Musik, aber die Musik im Gegensatz zum Holländer bereits als das Primäre, im Grundton zuvor Bestehende, der Stoff als das Sekundäre anzusehen.

Sehen wir wieder auf die Ouverture, so finden wir auch im Lohengrin in ihr wieder den komprimiertesten, typischesten Ausdruck der zugrunde liegenden dionysischen Atmosphäre, während die ganze Oper im übrigen einen merkwürdigen Mangel an wenigstens klarer landschaftlicher Anschauung aufweist: es ist alles gar zu verfließend und ins Unbestimmte sich verlierend. Die Landschaft selbst — so kann man wohl sagen — ist im Lohengrin außerordentlich schwer festzustellen, und daran scheitern unsers Bedünkens auch die Theatermaler, indem wir einer einigermaßen erfreulichen landschaftlichen Ausstattung noch nie begegnet sind und die Dekorationen speziell im Lohengrin im allgemeinen an Ungereimtheit nichts zu wünschen übrig lassen.

Ein ähnlicher Mangel an landschaftlicher Anschaulichkeit macht sich zum Teil auch im Tannhäuser geltend. So scheint uns die Venusgrotte durchaus ohne klare landschaftliche Vorstellung konzipiert, und wir schieben wiederum hierauf die Schuld, daß uns einerseits die Musik zu diesem Thema nie vollkommen Genüge leisten kann, und daß andererseits die Bühnenausstattung hier förmlich athletische Sisyphus-Anstrengungen macht, um irgend etwas Mögliches zu Wege zu bringen, auch hier aber nie zu einem vollkommenen Resultat wird gelangen können.

Zu dieser eigentümlich zerflatternden Anschauung treten dann andere Stücke, speziell im Tannhäuser, in den allerwohltuendsten Gegensatz, worunter vor allen Dingen der herrliche Pilgerchor zu nennen ist, welcher das letzte Abend-

rot, das über dem waldigen Tale die Wartburg grüßt, förmlich leiblich zu verkörpern scheint, und eigentlich die dionysische Grundfarbe der ganzen Oper angibt.

* * *

Um nun noch einige Folgerungen anzufügen, die sich aus unserer Auffassung Wagnerscher Kunst ergeben, ist es nötig, daß wir das schon so oft Gesagte doch noch einmal rekapitulieren:

Wagners Kunst eine im Grunde ihres Wesens durchaus dionysische, und die Größe, die sie über andere, bloß dionysische Kunst hinaushebt: die ihr innewohnende Kraft, aus sich heraus apollinische Gestalten, Gebilde, Linien, Zusammenhänge zu entwickeln.

Wagners Gestalten (in seiner reifen Kunst) sind also durchaus nur unter diesem Gesichtspunkt, als Geburten eines dionysischen Elements, zu fassen, und hieraus ergibt sich als eine erste Folge der Hauch absoluter Notwendigkeit, der all diesen Gestalten anhaftet, und dieser äußert sich wieder recht anschaulich in dem Wagnerschen Kostüm.

Man kann sagen, daß auch die Kostüme zu Wagners verschiedenen Opern aus der Musik heraus begriffen und entworfen sein wollen. Diese Gestalten tragen ihr Kostüm nicht, weil sie dieser oder jener geschichtlichen oder sagenhaften Vergangenheit angehören, sondern auch ihr Kostüm ist ein Teil ihrer selbst, eine Geburt aus dionysischem Meere.

So wohnen im Tristan auf sonnigen Gestaden jene herrlichen Menschen, mit reichen, doch einfachen Gewändern angetan, bei denen wir aber niemals an ihre Herkunft oder mühsame Entstehung, etwa durch den Prozeß des Webens, Stickens, Nähens, gemahnt werden, die sie gleichsam niemals angezogen haben, sondern welche sozusagen von Uranfang da und mit jenen Menschen, geboren sind, gleichwie das Waffenkleid der Athena oder der goldige Prunk auf den Bildern eines Paul Veronese.

Als die vornehmste Aufgabe für den Kostümzeichner ergibt sich danach 1. eine absolute Anempfindung des Kostüms an die Grundstimmung des betreffenden Werkes aus dem Geiste der Musik, und 2., was eigentlich dasselbe ist, als höchstes Ideal das der absoluten Unauffälligkeit, so daß man keinen Augenblick jemals daran gemahnt wird, daß dies Kostüm durch arbeitende Hände entstanden oder von der agierenden Person einmal angezogen worden sei.

Aus der Hervorhebung des dionysischen Elementes und der Identifizierung zwischen Musik und Landschaft ergibt sich als eine zweite Folge die eminente Bedeutung, die bei allen Wagnerschen Opern der Dekoration beizumessen ist.

Nach unserer Definition ist jede Dekoration, sobald es sich wie hier um dionysische Kunst handelt, eine landschaftliche, von dem Kirchen-Intérieur oder der Schusterstube der Meistersinger bis zur „freien Gegend auf Bergeshöhen", auf denen die Götter des Ringes ihre Wohnung haben.

Und wie die landschaftliche Anschauung in ihrer ganzen Tiefe freilich nur in der Musik ausgedrückt werden kann, so hat doch auch die äußere, auf dem Theater vorgeführte Landschaft mit der Musik auf Schritt und Tritt mitzufolgen, die Vorstellung des Beschauers auch ihrerseits in die richtigen Bahnen zu lenken, welche natürlich keine anderen, als eben die Bahnen der Musik sein können. Und: aus der Musik heraus die richtige Landschaft zu empfinden und in Form und Tönung wiederzugeben, ist wiederum eine höchst ideale Aufgabe der sich in den Dienst eines Größeren stellenden Kunst.

Wie sehr dies Wagners eigner Wille und Überzeugung gewesen, braucht es keines andern Hinweises, als auf die Bühnenanweisungen, welche, am meisten vielleicht im Ring und im Parsifal, an Ausführlichkeit und klarer Vorstellung das Möglichste bieten.

* * *

Eine merkwürdige Beobachtung sei ferner hier eingeschaltet, die der Verfasser mehr als einmal an sich selbst zu erproben Gelegenheit hatte, und welche wir aus den gegebenen Voraussetzungen nunmehr leicht werden erklären können. Es ist diese, daß der Genuß Wagnerscher Kunst, das Anhören irgend eines seiner Werke als im letzten Grunde identisch erscheint mit dem Genuß der Natur, d. h. dem Genuß, den uns reisend irgend eine Landschaft gewährt. Hier wie dort ist ein wehrloses Sich-hinein-Versenken charakteristisch für das Wesen des dionysischen Elements; hier wie dort aber wird zugleich der Geist zu enormer Phantasietätigkeit angeregt: die Landschaft gebiert uns Gestalten, wie Wagners Musik solche geboren hat. Wir könnten uns denken, daß jemand zwischen Land-

schaftsgenuß und dem Genuß Wagnerscher Kunst nicht vermögend sei, eine Wahl zu treffen, indem er sich in beiden Elementen gleich heimisch und von denselben Gefühlen bewegt sähe. Wie denn andrerseits auch die bloße Erinnerung an Wagnersche Musik und Kunst landschaftliche Vorstellungen in der Phantasie auszulösen scheint. Aus diesem Umstande mag es sich erklären, daß mitunter die bloße Nennung des Namens einer Wagnerschen Oper oder ein irgend sonstiger noch so geringfügiger Anstoß mit einer gewissen Befriedigung auf den Geist wirken kann, indem man sich bei jedem kleinsten Anlaß durch Assoziation wieder in diese ganze landschaftliche Welt — etwa die des Nibelungen-Ringes — versetzt fühlt, in der man sich gleichermaßen heimisch und zugleich erhoben fühlt, wie in irgend einer einem bekannten, landschaftlich bedeutenden und wirksamen Gegend oder in der bloßen Erinnerung an dieselbe.

Welches uns denn alles nicht mehr wundern kann, sofern wir wissen, daß landschaftliche Vorstellungen und Anschauungen auf beiden Seiten, in der Natur und bei Wagner, das eigentlich Wirksame sind.

* * *

Wir möchten endlich auch noch einmal den im Wesen seiner Kunst ausgesprochenen und begründeten Gegensatz Wagners zu seinen Vorgängern auf dem Gebiete der Oper möglichst scharf ins Gedächtnis zurückrufen.

Dort, etwa bei Beethoven, Mozart, trotz aller unendlichen Überlegenheit der Musik über den sogenannten Text, und obwohl die Musik das dem Komponisten fast ausschließlich am Herzen Liegende: trotzdem der Stoff, der Text das Primäre, das zuerst Daseiende und vom Komponisten Aufgenommene. Die Musik, mag sie auch noch so sehr auf eigenen Füßen stehen, wird zu dem Stoff, auf den Stoff komponiert, und vor allen Dingen ist dann innerhalb des musikalischen Teiles wieder der Gesang das Dominierende, zu dem die Musik als Begleitung erscheint. Im Ganzen also als primäres durchaus nur ein apollinisches Element, zu dem die Musik als eine innerhalb ihrer Grenzen gleichfalls wesentlich apollinische, nur hier und da auch als dionysische Grundierung, hinzutritt.

Wenn wir dies als das Wesen der alten Oper bezeichnen, so werden wir als das Wesen der modernen

Oper, sofern wir Wagner als den typischen Repräsentanten der Anforderungen, die wir an eine moderne Opernkunst stellen, ansehen dürfen, vielmehr das Gegenteil von alledem statuieren können.

Wenn dort der Stoff das erste war, zu dem die Musik hinzukomponiert wurde, ist hier durchaus die Musik, d. h. die landschaftliche Anschauung, das Primäre, und zu ihr wird nun nicht etwa äußerlich ein Stoff gefunden, gleichsam äußerlich auf sie herauf gesetzt, sondern diese Musik, dieses dionysische Element trägt selber die Kraft in sich, Gestalten aus sich heraus zu gebären, ihnen ein gestaltetes, festes, formales Dasein zu geben. Dies wird bei geringeren Talenten selbstverständlich ein sehr viel äußerlicherer Prozeß werden, als er es bei Wagner gewesen ist: eine an sich unkräftige, schwache Musik wird auch nicht die gestaltende Kraft zur innerlichen Erschaffung apollinischer Gebilde in sich tragen und es wird bei epigonenhaften Talenten denn doch schließlich auf ein solches äußerliches Aufkleben hinauslaufen, welches wir prinzipiell als dem Wesen der durch Wagner konstituierten modernen Oper zuwider dennoch ansetzen müssen.

Nach dieser Definition können denn die alten großen Musikwerke fast ausnahmslos als Opern im modernen Sinne nicht mehr in Betracht kommen. Dies gilt von der Zauberflöte selbstverständlich ebenso wie vom Fidelio, den wir, unbeschadet der Musik an sich, die dadurch nicht im entferntesten touchiert wird, als Oper im heutigen Sinne schlechterdings nicht mehr werden ansprechen können; und selbst dem größten Bewunderer der Musik als solcher muß der unleidliche Zwiespalt zwischen einerseits eben der Musik und andererseits dem albernen Singsang der Figuren und der Handlung, die, wenn auch an sich vielleicht gar nicht so töricht, zur Musik gleichwohl in keiner innerlichen Beziehung steht, in die Augen springen. Kurz, wir werden fortfahren, den Fidelio als Musikwerk auf das denkbar höchste zu bewundern und zu preisen, und wir werden von Fidelio als Oper dauernd einen unerfreulichen, unbefriedigenden Eindruck mit nach Hause nehmen, nachdem wir diese unwahrhaftige, unleidliche Operntradition durch den Genius Richard Wagners endgültig überwunden haben.

* * *

Indem wir uns im folgenden von Wagner zu Arnold Böcklin wenden, gedenken wir uns erheblich kürzer zu

fassen, nicht als ob dieses Thema hinter dem andern an Bedeutung zurückstände oder als ob uns diese Materie minder, als jene, am Herzen läge, sondern vielmehr einzig und allein deshalb, weil das meiste hierauf Bezügliche schon im Vorhergehenden ausgeführt worden ist und es vielmehr nur gilt, die Anwendbarkeit der an Richard Wagner gewonnenen Grundsätze auf Arnold Böcklins Kunst im vollen Umfange nachzuweisen. Von der Identität der Kunst dieser beiden Meister ging unsere Betrachtung aus, und sie würde glauben, ihrem Zweck genügt zu haben, wenn sie nichts anderes als eben die Identität Wagners und Böcklins nach dem tiefsten Wesen ihrer Kunst nachgewiesen hätte.

Wir sahen also erstens, daß wir bei Wagner durchaus von der Musik, d. h. von dem dionysischen Element seiner Kunst, auszugehen haben. Wir haben ferner gefunden, daß Musik und Landschaftsmalerei auf eine gemeinsame Quelle, die Landschaft, zurückgehen, daß sie ihrem Wesen nach dasselbe sind. Was nun bei Böcklin der Musik bei Wagner entspricht, ist eben die Landschaft als Produkt der bildenden Kunst, und so haben wir denn Böcklins Landschaft in unmittelbare Parallele mit Wagners Musik zu setzen. Sie ist bei Böcklin und für Böcklin durchaus ein und dasselbe, was die Musik für Wagners Kunst: sie ist das dionysische Grundelement, welches den letzten Grund und die letzte Tiefe seiner Kunst ausmacht. Wir lernen danach Böcklins Kunst wie diejenige Wagners als eine ihrem Wesen nach durchaus dionysische Kunst kennen, und wie wir sahen, daß es grundverkehrt sei, bei Wagner von seinen Stoffen und Dichtungen auszugehen und ihn etwa in erster Linie als „Opern"-Komponisten zu fassen, an dem wir nicht recht wissen, ob wir seine Dichtungen, seine „Texte" oder die dazugeschriebene Musik mehr bewundern sollen, eben so grundverkehrt wäre es, bei Böcklin etwa von seinen Gestalten auszugehen, diese als das Primäre und als ein von selbst oder für sich selbst entstandenes zu betrachten, dem dann die Landschaft als willkommener Hintergrund dient, kurz, Böcklin in erster Linie als Historien- oder Mythenmaler zu fassen. Er ist und bleibt vielmehr seinem Wesen nach Landschaftsmaler; von seiner Landschaft haben wir all überall auszugehen und haben seine Kunst ihrem Wesen nach überall als eine auf Landschaft begründete, d. h. dionysische Kunst zu fassen.

Ein zweites, was wir als Wesen von Wagners Kunst

bezeichneten, war dann, daß hier keine bloße, rein dionysische, d. h. sich ins Grenzenlose verlierende Kunst vorliegt, sondern daß diese dionysische Kunst in sich die Kraft birgt, apollinisch klare und gestaltete Gebilde aus sich selbst heraus ans Licht zu bringen, ein Vorgang, den wir mit der Geburt der Venus anadyomene aus dem Meere zu illustrieren versuchten.

Es ist nun genau derselbe Vorgang, den wir als ein wesentliches Moment auch der Kunst Arnold Böcklins konstatieren zu müssen glauben. Wie Wagners Musik, so birgt Arnold Böcklins Landschaft in sich die Kraft, Gestalten aus sich hervorzubringen, und wie bei Wagner, so ist es auch hier, daß dasjenige, was uns diese Gestalten so wunderbar anschaulich und greifbar, zugleich so tief und wahr macht, und was ihnen vor allen Dingen wie denjenigen Wagners jenen eigentümlichen Hauch einer absoluten Notwendigkeit verleiht: eben der Umstand ist, daß sie nichts Selbständiges, für sich Bestehendes sind, sondern daß sie fest an dem Mutterboden wurzeln und hangen, dem sie ihr Dasein und ihre Entstehung verdanken.

Nicht also als etwas apollinisch Formales für sich dürfen wir Böcklins Gestalten und deren Beziehungen auffassen, sondern als eine Ausgeburt und Kristallisation seiner Landschaft, welche ohne die letztere vielleicht nicht denkbar, auf jeden Fall niemals entstanden gedacht werden kann.

* * *

An dieser Stelle wird es gleich ratsam sein, einige Beispiele außer denen, die wir schon am Anfang unserer Betrachtungen analysierten, vorzubringen.

Wir stellen in erste Linie ein Bild, wie etwa die Klage des Hirten der Galerie Schack in München. Ein Bild, welches verhältnismäßig wenig Landschaft und obendrein zwei Gestalten in einem ganz sichtbaren Zusammenhang, nämlich in dem Motiv der Liebe, vereinigt darstellt, also ein Thema, welches man an sich auch ganz ohne jede landschaftliche Anschauung dargestellt sich denken kann.

Fragt uns nun jemand nach dem Wesen des hier dargestellten psychischen Moments, nach dem Eigentümlichen der Liebe gerade dieser beiden Gestalten, des Hirten und der Quellnymphe, nach einer Begründung des eigentümlich wehmutsvollen Ausdrucks in ihren Gesichtern, ihrer eigentümlichen Einordnung in den gegebenen räumlichen

Hintergrund usw., so werden wir niemals das Wesen der Sache treffen, sobald wir diese Gestalten aus sich heraus zu erklären versuchen. Wir werden vielmehr anzunehmen haben, daß diese beiden Gestalten und ihr eigentümlicher Zusammenhang keineswegs das Ursprüngliche, zuerst vom Meister Konzipierte sind, sondern daß sie zurückgehen auf eine landschaftliche Vorstellung. Diese landschaftliche Vorstellung haben wir sodann als dasjenige anzunehmen, welches beim Maler zuerst vorhanden, von dem der Gedanke dieses Bildes ausgegangen ist, und die Gestalten als ein sekundäres Produkt eben jener eigentümlichen kristallisierenden Kraft, die wir als ein Wesentliches in der Kunst sowohl Wagners wie Böcklins ansahen.

Die bei dem genannten Bilde zugrunde liegende landschaftliche Anschauung, das landschaftliche „Motiv", in prosaische Worte zu fassen, ist sehr schwer: es dürfte in erster Linie eine durch das Gehörsorgan vermittelte Vorstellung sein; es ist der Abendwind, der am felsigen Hain in letzter Kühle durch das Schilf säuselt, und das ewige Murmeln der vom Felsen plätschernden Quelle, welche sich miteinander vermischend zu einer einheitlichen landschaftlichen Anschauung verbinden.

Und versuchen wir nun, von diesem flüchtig skizzierten Landschaftsmotiv aus den Vorgang oder das Thema des Bildes zu verstehen, so, meinen wir, fällt es uns wie Schuppen von den Augen und alles einzelne ordnet sich der Gesamtanschauung unter. Es ist vor allem das Motiv einer ewig klagenden Sehnsucht, das in jener landschaftlichen Vorstellung enthalten ist und sich nun hier wundervoll in der unerfüllten Liebe des Hirten zur Quellnymphe verkörpert, welche beide zueinander sehnen und, als zwei verschiedenen Welten angehörig, sich doch niemals erreichen können. Und wie dann das Motiv der Syrinx, der Schilfflöte, die der Knabe in der Hand hält und die gewissermaßen ewig seine Sehnsucht begleitet, jene heimliche Grotte der Nymphe, der rieselnde Quell usw., alles unmittelbar aus der landschaftlichen Anschauung geschöpft ist, von der wir einen reinen Rest eben noch in der Landschaft finden, die auf dem Bilde als Hintergrund für die Gestalten dient, versteht sich nunmehr von selbst.

Wir haben in dieser Analyse den deutlichsten Beweis dafür, wie wir selbst in solchen Bildern, wo uns zunächst fast nur der gestaltliche Vorgang entgegentritt, als das

Primäre, zuerst Konzipierte bei dem Maler durchaus immer eine reine landschaftliche Vorstellung anzunehmen haben, die er dann erst nachträglich in bestimmte apollinische Gestalten zu verdichten weiß.

Es steht eben so etwa mit jenem am gleichen Ort befindlichen Bilde, welches nach den Goetheschen Versen: „Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg usw." benannt worden ist. Auch hier das heimliche Grauen, das den Menschen in enger Felsenöde anmutet, in der Konzeption des Künstlers durchaus das Primäre, und erst nachträglich in die Gestalt jenes Ungeheuers verdichtet, das auf gefahrvollem Pfade die Wanderer fliehend von dannen scheucht.

Es sei sodann auf die zahlreichen Meerstücke — „Spiel der Wellen" und wie die Titel sonst heißen mögen — verwiesen, auf die sich Böcklins Ruhm beim großen Publikum am stärksten gründet, und deren eines ebenfalls in der Schack-Galerie, das hervorragendste, von dem noch weiterhin die Rede sein soll, in der Neuen Pinakothek von München zu sehen ist.

Wenn die Menschen da staunend vor diesen Meerwesen standen und fragten, wie menschliche Phantasie etwas so unglaublich Wahres und Tiefes und zugleich doch so völlig außer den Grenzen der Natur liegendes habe hervorbringen und darstellen können, so vergaßen sie eben wiederum, ihr Auge auf das Element zu richten, dem diese Wesen ihr Dasein verdanken. Wir scheuen uns nicht, das Folgende auszusprechen: diese Wesen sind nicht eigentlich Böcklins Geburten und Erfindungen, sondern vielmehr Geburten seiner Landschaft und landschaftlichen Anschauung, in diesem Falle der Anschauung des unendlichen Meeres; und daß diese letztere mit viel höherer Folgerichtigkeit arbeitete, als etwa Böcklin selber, glauben wir schon klargelegt zu haben.

Um dagegen zu beweisen, wie in der Tat die Landschaft das eigentlich Bestimmende bei Böcklin, dasjenige ist, was den Künstler eigentlich interessiert und von dem er überall ausgeht: dafür dürften solche Bilder heranzuziehen sein, wie etwa der Panische Schrecken, gleichfalls in der Münchener Schack-Galerie.

Es hätte sich nicht leicht etwas denken lassen können, was eben diesen Genius so sehr hätte interessieren und anziehen müssen, als der wunderbare Mythos der Griechen vom panischen Schrecken, der uns als eine der ewigsten und wunderbarsten Gestaltungen des hellenischen Geistes erscheint. Es ist jene besondere Stimmung der Natur, die

wohl fast jeder einmal mit seinem eigenen Leibe erfahren hat, und die speziell der Mittagsstunde eigen ist, wo mit einemmal aus starrer, sonnen-durchbrannter Öde im Feld, auf steiniger Halde, wie auf der hohen Bergwiese ein zauberisches Leben einer dem Menschen feindlichen Macht sich zu erheben scheint und den Wanderer mitten am lichtesten Tage, in der brennenden Sonnenglut ein Schauder erfaßt, der ihn in schreckhafter Flucht von dannen treibt. —

Es kann bei jenem erwähnten Bilde gar kein Zweifel sein, daß eben jenes Motiv, welches als ein echt landschaftliches, nicht etwa als ein geistiges oder psychologisches Problem, zu betrachten ist, und welches ihm durch Lektüre griechischer Autoren offenbar vermittelt war, den Künstler hier angezogen und interessiert hat.

Ganz ebenso steht es mit dem Schweigen im Walde, wo gleichermaßen ein bestimmtes landschaftliches Problem, nämlich das der Waldesstimmung, den Ausgangspunkt der Darstellung und den Nerv des Werkes bildet.

Große einheitliche landschaftliche Themen sind dann in Bildern wie der Toteninsel, den Gefilden der Seligen, dem Berliner Frühlingstag usw. angeschlagen. Wie diese landschaftliche Beobachtung aber auch in liebevoller Weise in die kleinsten und intimsten Motive eindringt, ist aus Bildern wie etwa jenem in Berliner Privatbesitz befindlichen „Faune und Quellnymphe“ ersichtlich, wo auch die feinen, kleinen, halb humoristischen Züge und Motive der Figuren wieder sämtlich aus dem landschaftlichen Motiv des um eine sprudelnde Felsenquelle herum sich verbreitenden Kleinlebens an Blättern, Gräsern, Steinchen, Geräuschen, Erdgeruch usw. erklärt sein wollen.

Und noch weiter: ganz eigentümliche, spezialisierte landschaftliche Stimmungen, wie sie überhaupt nur eine große Begabung erfassen und ausprägen kann, finden sich im Werke des großen Malers, wie selbstverständlich, vertreten.

Es sei hier vor allen Dingen auf den Dresdener „Frühlingsreigen“ verwiesen, welcher ein solches ganz besonderes und eigentümliches landschaftliches Thema zum Gegenstand hat. Es ist ein Tag auf flachem Felde, der gewissermaßen zwischen Kälte und Wärme schwebt; — von einer gewissen drückenden Frühlingswärme die Atmosphäre, von kühlem Glanz dagegen die Farben unter einem matten, nicht zu völliger Klarheit sich entschleiern könnenden Himmel. Höchst eigentümlich hier besonders die Stimmung

der über dem Felde tanzenden warmen Luft zu dem Reigen der in der Höhe tanzenden Putten verdichtet, während der matte Glanz des Tages in prägnantester Weise in der einen einzigen Farbe, dem kühlen Violett des Schleiers der Quellnymphe, zur Erscheinung tritt. In dieser einen Farbe, gegen das Grün des Berghanges gesetzt, liegt eigentlich die Stimmung des ganzen Bildes ausgeprägt. Wir finden hier dasselbe wie bei Wagner, wo oftmals ein oder zwei Akkorde eine gleiche Rolle spielten, und auf beiden Seiten sehen wir den Grund in einer enormen typisierenden Kraft.

Eine durchaus ähnliche Stellung nimmt dann auch der Münchener „Pan im Schilfe" ein, vermutlich ein früheres, nicht so unmittelbar wie andere wirkendes, für tiefere Betrachtung aber gleichwohl wundervolles Bild. Auch hier ein ganz spezieller landschaftlicher Inhalt: die Nachmittagsstimmung eines heißen Sommertages in dem hohen Schilf, das den Rand eines einsamen Landsees umwogt, und diese Stimmung in erster Linie wieder genau in der ganzen Farbenskala dieses Bildes ausgeprägt, — (während symbolisch das ernste Säuseln des Schilfs, ähnlich wie bei der Klage des Hirten, in den Weisen des einsam auf seiner Rohrflöte blasenden Gottes aufs herrlichste angedeutet erscheint). Man glaube ja nicht, daß das Schilf, der See, die Ferne, mit eben diesen Farben gemalt sein müßten, daß der braune Ton des Pan und des stillen Schattens, der ihn umgibt, ein willkürlich aus der Überlegung des Meisters gewählter sei; vielmehr sind alle diese Farben, wie auf jedem Böcklinschen Bilde, Naturnotwendigkeiten, und es kommt uns vor, als müßten diese Farben allein, ohne jede vorstellende Gestaltung auf einer Palette nebeneinander gesetzt, dieselbe Wirkung hervorbringen, geradeso wie in den ersten beiden Akkorden der Götterdämmerung die Götterdämmerung eigentlich selbst verborgen liegt, und man bei ihrem Klang allein, ohne alles Folgende, eigentlich dasselbe schauen und fühlen müßte, was einem so durch die Vorstellung eines ganzen Abends nur klarer vermittelt und deutlicher umrissen wird.

Wir sehen uns überhaupt genötigt, immer wieder auf jene schon vielfach besprochene Ausdruckskraft und -fähigkeit der Wagnerschen Akkorde zurückzukommen, um auch hieran die Identität der beiden großen Genien des 19. Jahrhunderts nachzuweisen: Dem Tonakkord in der Musik entspricht der Farbenakkord in der Malerei, und wir nehmen

bei Böcklin in den Farben wahr, was wir bei Wagner in den Tönen beobachteten: Der ganze Reiz des Münchener Spieles der Wellen ist eigentlich beschlossen in dem Farbenakkord, der auf die vordere, untere Mitte des Bildes zusammengezogen ist: die Fleischfarbe der Nixe (welche eine Modifikation des Gelb vertritt) mit dem Blau des umgebenden Wassers einer-, das Rot des Krautes in ihrem Haar mit dem grünen Gesicht des benachbarten Wassermanns andrerseits. Dieser Farbenakkord ist es, der die eigentliche Stimmung — oder wie man es nennen will — des Bildes angibt, während freilich gegenüber diesem Vordergrund dann auch in dem ausklingenden Hintergrund des Bildes unendliche Reize verborgen liegen. Es ist weniger die Silhouette des abschneidenden Meeres, als wiederum der dort verwendete Farbenakkord, der diesen Reiz bedingt. —

Es ist eine eigentümliche Beobachtung, die wir mit einiger Sicherheit aussprechen zu dürfen glauben, ohne daß wir uns deshalb auf dieses unendlich weitführende Thema hier ferner einlassen wollen —, daß in der Farbenskala besonders nahe beieinander liegende Farben, also blaurot und rotblau, burgunderrot und braun, reines blau und stark zu blau geneigtes grün usw. stets einen ungemein ernsten, speziell schwermütigen Eindruck hervorrufen, wie sie denn im wesentlichen auch immer das Ausdrucksmittel solcher Genien gewesen sind, deren Kunst die Schwermut geadelt; — zum Beweis wofür nur auf Anselm Feuerbach, auf dessen Medea und andere Stücke, verwiesen sei.

Eben diese Beobachtung ist es, welche man auch an dem Münchener Spiel der Wellen machen kann. Die nahe beieinander liegenden blauen und grünen Töne des dort ausklingenden Meeres im Verein mit denen des ganz ähnlich getönten Himmels und den gleichfalls nicht weit abliegenden Farben des schwarzbraunen Zentauren usw. bedingen auch hier den eigentümlich tiefen, schwermütigen Gehalt des Bildes, der von dem frischen Vordergrund in eine endlose, offene Ferne hinausdeutet.

* * *

Noch ein Punkt, den wir bei Wagner hervorhoben, muß auch bei Böcklin extra betont werden. Wir sahen, daß dort ein etwaiger Mangel an dramatischer Notwendigkeit und Begründung nicht etwa als Fehler zu betrachten war, weil Wagners ganzes Werk nicht an den Maßstäben

einer apollinisch schaffenden Kunst gemessen werden konnte, weil sich diese Gestalten vielmehr fast ohne eine apollinisch führende Hand organisch herauskristallisierten.

So dürfte uns denn auch bei Böcklin ein von unverständiger Seite etwa wahrzunehmender Mangel an äußerlich klaren Bezügen zwischen seinen Gestalten, etwa zwischen der Reiterin und dem Einhorn, zwischen den drei Frauengestalten der Leipziger „Frühlingshymne" usw. nicht mehr wunder nehmen, vielmehr müssen wir auch hier uns gewöhnen, wie bei Wagner durch die Musik, so hier durch die Landschaft hindurch eine höhere Einheit und Klarheit zu ahnen oder deutlich zu schauen, als sie der klarst disponierte Plan eines Schillerschen Dramas uns geben kann. —

* * *

Wir wollen endlich, indem wir auch von der Einzelbetrachtung Böcklins Abschied nehmen, dieses zu seinem höchsten Ruhme hervorheben, daß das von Goethe und an ihm selber zum erstenmal mit völliger Bewußtheit ausgeprägte Phänomen der Selbstbefreiung in der Dichtung, resp. in der Kunst, bei ihm mit ganz besonderer Deutlichkeit uns hervorgetreten scheint.

Es war bei ihm wie bei Goethe der tief auf dem Menschen lastende Druck der Stimmung, der die Triebfeder seiner Kunst bildete, von dem sich beide durch ihre Kunst zu befreien hatten, nur daß es bei Goethe wie bei den meisten Dichtern ganz anders geartete, mehr nach dem Apollinischen zuneigende, etwa durch bestimmte äußere Verhältnisse und Vorgänge, bestimmte Triebe und Leidenschaften hervorgerufene Stimmungen waren, bei Böcklin dagegen die dionysische Stimmung *κατ' ἐξοχήν*, d. h. die landschaftliche Stimmung, die auf seiner Seele lastete, wie Liebe und Haß auf anderen Seelen gelastet, und wenn es uns erlaubt ist, um einem großen Genius gerecht zu werden, unserer Rede einen subjektiveren Klang zu verleihen, so wollen wir daran erinnern, wie etwa das ewige Brausen des Meeres am Fuß der Felsen, das Rauschen des Waldes, das Plätschern der Quelle, die goldne Sonne auf einsamen Höh'n, im allertiefsten Grunde auf die Stimmung des Menschen und unser aller wirkt. Aber der Genius nimmt tiefere und unausweichlichere Eindrücke und Wunden von der Wirklichkeit mit, als wir, und so tragen wir zwar eine

zeitlang an jenen Eindrücken, als gewöhnliche Sterbliche völlig ohnmächtig, uns ihrer freiwillig zu entledigen, aber sie vergehen denn auch wieder um so eiliger und lassen schließlich kaum eine Spur zurück.

Anders der Genius. Bei ihm ist der Eindruck so tief, daß er, wenn er kein Mittel hätte, ihn von seiner Seele abzuwälzen, daran zugrunde gehen müßte. Es ist aber dem Genius zusammen mit jener tiefen Eindrucksfähigkeit auch jenes Zaubermittel in die Hand gegeben, das ihr die Wage hält. Es ist kein anderes, als die Kunst. Und wenn wir, von dem Rauschen des Meeres etwa schwermütig gestimmt, in gedrückter Laune armselig umhergehen, fängt bei einem Geiste, wie dem Böcklins, sogleich die Reaktion seiner Kunst zu wirken an, und siehe, das Rauschen des Meeres verdichtet sich ihm in die Gestalt der die Harfe spielenden Meerfrau, das Säuseln des Schilfs zum Pan mit der Flöte, das raunende Schweigen des Waldes zu jenem Zaubertier und der Reiterin mit den großen, tiefen Augen (ganz andere Augen wieder als die seiner Meerwesen), die durch das Dämmer einherschreiten.

Und nun ist zugleich das große Wunder geschehen: indem es seiner Kunst gelungen ist, die auf ihm lastende, durch landschaftliche Anschauung oder Vorstellung hervorgerufene subjektive Stimmung objektiv zu machen und zu etwas Objektivem zu verdichten, ist er selber von ihrer Last befreit: er hat sie aus sich herausgetrieben und außer sich, allen Menschen klar und sichtbar hingestellt; er hat sie — um uns recht trivial auszudrücken — auf die Leinwand gebracht; und nun ist der Prozeß vollendet, und da er wieder frei ist, kann das Spiel von neuem beginnen und neue Blüten, immer neue Bilder der Menschheit aus dionysischer Tiefe hervorzaubern.

Wir haben so den Prozeß der Selbstbefreiung in seiner Kunst bis ins einzelne deutlich zu machen versucht. Wir rechnen, wie schon zu Anfang bemerkt, eben diesen Prozeß der Selbstbefreiung in seiner Kunst dem Arnold Böcklin zum allerhöchsten Ruhme an, denn es wird das tiefste Wesen der Kunst doch immer in den Worten beschlossen bleiben:

„Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott, zu sagen, wie ich leide."

DRITTER TEIL

Da ist auf Schwindschen Bildern — etwa den Bildern aus seiner Hochzeitsreise — die Landschaft nicht die gebärende Mutter, sondern der Hintergrund, auf dem die Gestalten sich bewegen; d. h. beide stehen miteinander in Verbindung, aber keiner hat ein Vorrecht, eine primäre Bedeutung vor dem andern. Und ebenso erscheint in Webers Opern (der Einwand, daß er nicht selber gedichtet, ist zurückzuweisen, denn die Dichtung ist aus demselben Geiste entstanden, wie die Musik) die Handlung zwar nicht mehr wie in der klassizistischen Zeit, nur äußerlich auf die Musik aufgekleistert oder umgekehrt, — vielmehr ist schon ein deutlicher Zusammenhang zwischen landschaftlichem und apollinischem Element vorhanden, aber wiederum keins aus dem andern geboren, keins dem andern vorangegangen, sondern beide gleichzeitig konzipiert, beide gleichzeitig und gleichberechtigt nebeneinander bestehend.

Im übrigen läßt sich für unser Thema von der Verwandtschaft zwischen Landschaft und Musik auch aus dieser Zeit schon einige Offenbarung erholen: es sei nur an Schwinds, des Landschaftsmalers, musikalisches Gemüt, dem er in seiner „Sinfonie" einen künstlerischen Ausdruck verliehen hat, oder andrerseits an die immerhin schon große Bedeutung der Landschaft in Webers Opern (Wolfsschlucht usw.) erinnert.

Dieser romantischen Epoche, in der apollinische und dionysische Kunst gleichmäßig nebeneinander stehen, steht nun endlich die unsrige gegenüber, in der das dionysische Element die Oberhand gewonnen hat, wie einst in der klassischen Kunst das apollinische die Herrschaft führte. Standen bei Weber und Schwind Landschaft und Lebensgestaltung nebeneinander, so ist bei Wagner und Böcklin die Landschaft nunmehr das unbedingt primäre. Und es ergibt sich endlich aus alledem eine deutliche Entwickelung der apollinisch-dionysischen Kunst (oder der Kunst unter dem Gesichtspunkt der Teilung in ein apollinisches und ein dionysisches Element) im Laufe eines Jahrhunderts, welche nach der verschiedenen Gruppierung der beiden Elemente in den drei genannten Epochen sich folgendermaßen darstellt:

Klassizismus	Romantik	Zeitalter Wagners und Böcklins
apollinische Kunst	apollinische Kunst	—
—	dionysische Kunst	dionysische Kunst

wobei zu bemerken ist, daß im Klassizismus das dionysische Element ebenso wenig völlig fehlt, als im Zeitalter Wagners und Böcklins die apollinische Kunst, indem es sich immer nur um eine Vorherrschaft des einen oder des anderen handelt, wozwischen dann die Romantik als die Zeit der Gleichberechtigung beider, als eine Mittelzeit des Sich-Anbahnens der neuen und des Schwindens der alten Epoche sich einschiebt. Wir werden also im Sinne dieser Betrachtung die Romantik nicht mehr sowohl als eine Epoche von selbständiger Bedeutung, als vielmehr als eine Übergangsepoche, als eine Vorbereitung auf das folgende Zeitalter anzusehen haben, und dieser Mittel- und Übergangsstellung entspricht auch durchaus der Umstand, daß die ganze Romantik kein einziges so in sich vollendetes, abgeschlossenes und abgerundetes Produkt hervorgebracht hat, wie es die Werke der Klassiker oder die Kunst eines Wagner und Böcklin sind.

* * *

Hiermit hätten wir die geschichtliche Entwickelung an der Hand der Nennung jener beiden Namen bis auf die Zeit Wagners und Böcklins in der Tat skizziert, und es bliebe nun noch übrig, auf die Weiterentwickelung hinzuweisen, wo wir denn nichts anderes tun können, als uns in unserer eigenen Gegenwart umzusehen, wo etwa die Spuren der durch Wagner und Böcklin gekrönten Entwickelung der dionysisch-apollinischen Kunst zu finden seien.

Es ist keine Frage, daß die Entwickelung in derselben Linie, d. h. auf die immer größere Vorherrschaft des dionysischen Elementes hin, weitergegangen ist. Der starke Zug zur Sage und zum Märchen, zu rein harmonischen Wirkungen in der Musik, zum Symbolismus und Mystizismus in allen Gebieten der Kunst, ist die Konsequenz dieser Entwickelung. Es ist ein altes Gesetz aller geistigen Entwickelung, daß, sobald ein Höhepunkt erreicht ist, die Linie zur Übertreibung und zum Manierismus des einmal Erreichten weitergeht, bis die Reaktion einer neu eintretenden Kraft sich geltend macht. Am klarsten hat sich dieses Gesetz immer in der bildenden Kunst ausgeprägt; wir nehmen sein Walten nicht minder in dem vorliegenden Falle wahr.

Nun ist es eine nicht zu leugnende Wahrheit, daß der Weg der dionysischen Kunst über die in Wagner und Böcklin vollendete Stufe hinaus zum Dunkeln und Ge-

staltlosen, zu „philosophischer" Musik und allegoristischer Spielerei in der bildenden Kunst, führt. Sollen wir aber auf ein gesundes und lebenskräftiges Gewächs dionysischer Kunst auch in unseren Tagen hinweisen, so haben wir den Namen des großen Gerhart Hauptmann zu nennen, der, in universeller Begabung, einst als der echte dichterische Repräsentant aller Strömungen unsrer Zeit wird angesehen werden, und der in seiner Versunkenen Glocke neben der klaren Ausführung eines apollinischen, ebenso germanischen als wundervollen Gedankens auch eine Fülle von dionysischen Elementen ureigenster Kraft geboten hat. Die reine landschaftliche Anschauung ist noch weiter zu einem tiefsten subjektiven Einfühlen in das Weben der Natur geworden, und aus diesem tiefen Gefühl für die Eigenart einer Landschaft nach ihrem innersten Wirken und Weben ist jener eigentümlich zauberische Reiz der Dichtung entstanden, für den man am liebsten den neugeprägten, nicht unzutreffenden Begriff des „Erdgeruchs in der Dichtung" verwenden mag, und der uns bis jetzt in keiner vollendeteren Ausgestaltung entgegengetreten ist, als in dem webenden Riesengebirgs-Zauber, der aus jeder Zeile von Gerhart Hauptmanns Versunkener Glocke atmet. Und wenn schon Wagnersche Musik die eigentümliche Kraft besitzt, landschaftliche Vorstellungen in der Phantasie zu konstruieren, so daß man eigentlich keinen seiner Akkorde hören kann, ohne gleichzeitig landschaftlich zu empfinden: so hat es Gerhart Hauptmann sogar mit den viel spröderen Mitteln der Dichtung vermocht, daß wir das Dämmern des Waldes, den Tau im frischen Grase und den Mond auf einsamer Halde in all ihrem Zauber verspüren.

Diese spezifische Eigenschaft, die wir als Erdgeruch bezeichneten, nehmen wir nun auch mancher Orten sonst in der modernen Dichtung wahr, und wir möchten den Schluß ziehen, daß diese neue, durchaus wertvolle und gesunde Errungenschaft dionysischer Kunst den Beweis für ihre auch noch fernere Lebensfähigkeit liefert, zumal es nach dem gegenwärtigen Zustand der Kunst schwer sein dürfte, zu entscheiden, in welchen Bahnen endgültig die Weiterentwickelung sich vollzieht.

06,

U.C. BERKEL
<037

DATE DUE

Music Library
University of California at
Berkeley